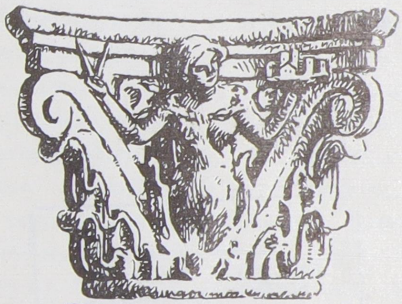
1991
624
Абонемент навукова-технічнай літаратуры
Дата 2007
68970

А. В. БУНИН и М. Г. КРУГЛОВА

АРХИТЕКТУРА ГОРОДСКИХ АНСАМБЛЕЙ РЕНЕССАНС

9568



БИБЛИОТЕКА
ПОГАШЕНО
Владимира Ф. Павловича
Балобана

АКАДЕМИЯ КОММУНАЛЬНОГО ХОЗЯЙСТВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ

МОСКВА — 1935

1975

Ответственный редактор — И. Л. МАЦА (Академия архитектуры)
Общая редакция — А. Г. ГАБРИЧЕВСКИЙ (Академия архитектуры)
Заставки, концовки, инициалы и титульный лист — академик Е. Е. ЛАНСЕРЕ
Переплет, футляр и форзац — художник И. Ф. РЕРБЕРГ

БИБЛИОТЕКА
Белорусского
института инженеров
железнодорожного
транспорта

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Работа архитекторов А. Бунина и М. Кругловой — первый у нас опыт дать подробный архитектурный анализ городских ансамблей одного из значительнейших периодов развития архитектуры итальянского Ренессанса. Нет надобности говорить, насколько эта тема актуальна и важна с точки зрения правильного понимания и использования архитектурного наследия для нашей архитектурной практики и теории, но нужно сказать,что разработка этой столь важной для нас темы таит в себе большое количество трудностей и побороть их — одна из ответственнейших задач авторов.

Эти трудности связаны не только с собиранием и систематизацией фактического материала, но и с новизной поставленных проблем. Имеющиеся по вопросам городских ансамблей работы буржуазных ученых —как бы они интересны и богаты по своему материалу ни были — не дают решения основных проблем, поставленных нашим отношением к архитектуре прошлого. Это полностью относится и к основным работам по данному вопросу — к трудам Бринкмана и Зитте. Чрезмерное заострение формальных проблем, связанных только с зрительным восприятием городского ансамбля у первого, явная тенденциозность и пристрастие к «романтизму» средневековья у второго и идеалистическая установка обоих авторов — в значительной мере умаляют ценность этих работ, несмотря на их насыщенность фактическим материалом. Нас не могут удовлетворить простое перечисление и описание фактов и их формальный анализ. Мы должны раскрыть закономерность появления, смены и развития этих фактов. Архитектура, могучий фактор идеологического культурного развития своего общества, в то же время отражает в себе общее состояние этого общества, его системы, его классовую противоречивость, преобладающее умонастроение, состояние науки, техники и искусства. Вне правильного понимания скрывающихся здесь связей и взаимообусловленностей нельзя правильно понять и оценить и самую архитектуру.

С этой задачей авторы по отношению к своей теме не вполне справились. Предпосланный художественному анализу памятников исторический очерк остался попыткой, причем попыткой, в которой много упрощенно-обобщающих, спорных и даже неверных положений. Упрощенная схема смены феодального порядка капиталистическими отношениями, а последних снова победившей феодальной реакцией не вскрывает сложный процесс классовой борьбы XIV—XVI веков. Мы здесь имеем «социологизирование», но отнюдь не марксистское об'яснение исторического процесса.

В других местах, где авторы пытаются обобщать свой, хорошо подобранный материал, где они из анализа памятников переходят в область «философии архитектуры» и делают выводы, — у них очень часто имеются не только неясности, недоговоренности, но и неверные положения. Такова их трактовка архитектуры как только искусства, преувеличение роли композиционных принципов в процессе образования стиля, тогда как композиционный принцип является лишь отражением более глубоко лежащих мировоззренческих установок творческого метода. Несомненно спорны положения авторов о замкнутости площадей, о роли стандарта в застройке улиц и др.

Но помимо этих отдельных моментов основным недостатком тех частей книги, которые пытаются сформулировать выводы по отношению к нашему

строительству, является то, что авторами недостаточно учтены результаты нашего бурно развивающегося градостроительства и недостаточно учтены те руководящие принципы и указания, которые за все время строительства и реконструкции наших городов давали т. Сталин и т. Каганович.

Июльский пленум ЦК ВКП(б) 1931 г. впервые принял развернутое, огромного значения решение о принципах строительства наших городов и городского хозяйства. С этого времени партия во главе с т. Сталиным, лично т. Сталин и т. Каганович дают образцы конкретного, большевистского повседневного руководства и в области архитектуры и строительства городов. Не только крупнейшие об'екты, не только наши новостройки, реконструкция Москвы, строительство Дворца Советов и московского метро, но и мельчайшие детали решения перестройки московских улиц, площадей и т. д. пользуются вниманием партии и ее вождей. И в этих повседневных указаниях и в решениях принципиальных общих вопросов нашей архитектуры мы имеем ту твердую основу, опираясь на которую мы можем построить все наши теоретические выводы в области теории и истории строительства городов.

Авторы не учли этого положения — и это основной недостаток их «выводов». Острота этого недостатка только отчасти смягчается тем обстоятельством, что книга написана два года назад, и целый ряд важнейших решений прошлого года застали книгу в процессе производства.

Не вдаваясь в подробный разбор отдельных обобщающих положений книги, мы хотим только указать на необходимость критического подхода к ней читателя.

Наши замечания нисколько не имеют цели умалить достоинства книги, а, наоборот, имеют цель помочь и авторам и читателю. Что касается достинств — они не малы. Авторы предлагают читателю прекрасный материал, с большим вкусом подобранный и с архитектурным чутьем поданный. Уже сам по себе тот факт, что мы здесь получаем в собранном виде замечательнейшие памятники городов Ренессанса, оправдает необходимость и полезность подобного издания. Но авторы не просто компиллируют. Графический материал, аналитические рисунки, разработанные авторами, свидетельствуют о большой проделанной научно-исследовательской работе.

Мы убеждены, что, несмотря на свои отдельные недостатки, труд А. Бунина и М. Кругловой, разработанный по поручению Академии коммунального хозяйства, принесет немалую пользу нашим архитекторам в их творческих работах и явится вкладом в нашу научно-исследовательскую литературу, посвященную вопросам архитектурного наследия.

ВВЕДЕНИЕ

Ни одна из стран капиталистического мира не может поставить и решить так глубоко и всесторонне проблему культуры, как СССР — страна строящегося социализма. Сделать гигантский скачок вперед, порвать со старым с тем, чтобы впервые в истории человечества сознательно строить свое будущее, основанное на уничтожении эксплоатации человека человеком; вооружиться достижениям науки и техники с тем, чтобы покорять природу не ради кучки людей, людей, стоящих у власти, но ради многомиллионных трудящихся масс; уничтожить противоположность между городом и деревней; раскрепостить трудящуюся женщину; разбить цепи национального угнетения и создать условия для максимального творческого развития индивидуальности — значит наряду с развитием производительных сил страны сообщить колоссальный размах росту ее культурных сил, значит переродить человека, перестроить сознание миллионов людей, сделать жизнь осмысленной, радостной, достойной прославления.

Решения июньского пленума ЦК ВКП(б) 1931 г. сыграли колоссальную роль в деле строительства и реконструкции городов СССР. Городское хозяйство, бывшее до того времени одним из отсталых участков народного хозяйства, получило мощный толчок. Последовательно проводимыми мероприятиями партии и правительства создаются новые социалистические города и коренным образом переделываются старые, доставшиеся нам в наследство от дореволюционной России.

Вместе с небывалым ростом жилищного и культурно-общественного строительства, с интенсивным развитием городского благоустройства, и в частности транспорта, приобрела большое значение планировка городов как в части функциональной и технической, так и в части архитектурной и художественной. Строить город не только практично, но и красиво, связывая понятие красоты с глубоким социальным содержанием художественных образов, — стало задачей советских архитекторов.

Истекший период со времени июньского пленума ЦК составил целую эпоху в советской архитектуре и градостроительстве. За это время определился профиль советской архитектуры, как искусства комплексного, т. е. искусства, оперирующего большими масштабами, призванного об'единять отдельные постройки в стройное архитектурное целое [1].

О комплексном характере социалистической архитектуры теперь уже не приходится спорить. «Все искусство нашего городского строительства заключается в том, чтобы мы включали строительство каждого небольшого участка, каждого дома в единый, общий план будущего города» (Каганович) [2]. Под руководством Центрального Комитета партии, по указаниям т. Сталина проводятся колоссальные по своему размаху строительные работы. К реконструкции Москвы привлечены лучшие архитектурные силы; здесь лаборатория, образцовый участок для всех городов Союза; здесь ставятся проблемы целостной архитектурной организации улиц, набережных и площадей, выковывается новый образ города.

[1] Термин «комплекс» здесь и в дальнейшем употребляется в чисто архитектурном смысле; «комплекс» следует понимать, как гармоническое зрительное единство об'емов и пространств, составляющих город, являющееся средством эмоционального, политического и идеологического воздействия на общество.

[2] Из речи о строительстве метрополитена и плане города Москвы. Московский рабочий. 1934, стр. 34.

Однако, несмотря на ряд несомненных достижений в области комплексной архитектуры, у нас еще нет таких решений, которые целиком отвечали бы нашим архитектурно-художественным запросам. Жалобы рабочих, населяющих новые дома и новые города, на однообразие в комплексной застройке и невысокое качество отдельных архитектурных об'ектов, неоднократные выступления членов правительства и руководителей партии по вопросам планировки и застройки городов говорят нам, что мы еще не научились сочетать высокую экономическую эффективность строительства с задачами художественной организации городов.

Однако процесс складывания стиля продолжителен. Что же делать? Ждать, что архитектура определится в своих стилевых качествах где-то вне проблемы социалистического города, — нельзя. Напротив, нужно полагать, что стиль архитектуры будет найден именно в процессе практической работы архитектора над задачами социалистического города, ибо социалистический город является основным и крупнейшим об'ектом социалистического строительства, а основные строительные об'екты всегда определяют процесс формирования стиля. Строительство городов идет гигантскими шагами. Жизнь нас подгоняет, требуя уже сейчас, при современном нам уровне развития пространственных искусств, качественно высоких архитектурных решений.

Это, по существу говоря, и определяет направление работ над архитектурой города на первый период. Учитывая наши художественные возможности, мы должны искать средств улучшения нашего строительства, исходя из его комплексной организации. Средства эти кроются в улучшении архитектурно композиционной стороны строительства.

Но здесь мы сталкиваемся с квалификацией архитектурных кадров и общим состоянием науки об архитектурной организации городов. Советская архитектура смело об'является себя наследницей того, что создала человеческая культура в эпохи своего наивысшего расцвета. Однако непосредственное наследство, полученное нами от буржуазии, как целое не представляет художественной ценности. Архитектурное мастерство конца XIX и начала XX веков падало, архитектурное образование стояло на низком уровне, и не случайно то обстоятельство, что мы, как непосредственные наследники этого упадочного периода, оказались недостаточно вооруженными для выполнения новых, поставленных перед архитектурой задач.

Падение художественного мастерства особенно остро сказалось в градостроительстве. В капиталистических условиях город как стройное архитектурное целое перестал существовать; строительство сводилось к эпизодическим постройкам, а там где возникали крупные строительные проблемы, архитектор уже не мог ими овладеть. В градостроительстве было потеряно все то, что составляет основу искусства организации больших пространств: забыты законы, связывающие между собой элементы архитектурного комплекса; забыты принципы ориентации; потеряны критерии к определению размеров, соизмеримости с человеческой фигурой и т. д. Искусство ансамбля было утрачено. Некоторые законы, являющиеся, по существу говоря, элементарными правилами архитектуры, встают перед нами теперь как целые откровения, а между тем в периоды наиболее высокого развития искусств эти законы были известны. Ими пользовались старые мастера в практике строительства крупных зданий, улиц и площадей. Незаписанный и непревращенный в науку опыт старых мастеров был достоянием одного мастера или узкого круга его последователей и учеников. Устные предания исчезли бесследно, но зато сохранились памятники архитектуры, те материальные документы, в которых осуществлялись интуиция и опыт великих строителей. Изучением памятников можно познать и воскресить те принципы, которыми пользовались старые зодчие в своей непосредственной творческой работе.

Но какая культура окажется для нас наиболее плодоносной, куда обращаться за пополнением опыта? Внимание архитектурной мысли привлечено произведениями античной классики и Ренессанса. В истории мировой культуры искусство Ренессанса занимает одно из самых важных мест, и отношение к нему определяется нашим отношением к классическому искусству, так как Ренессанс является последним большим творческим этапом его развития.

В своей работе «К критике политической экономии» Маркс говорит [1], что «они (т. е. греческое искусство и эпос) еще продолжают доставлять нам

[1] Маркс, К критике политической экономии. ИМЭ, Госиздат. 1931, стр. 81.

художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца». Что это значит? Это значит, что античное искусство для нас еще не умерло. Но философская глубина слов Маркса становится понятной при сопоставлении признаков, определяющих собой характер античного и советского искусства.

К числу признаков, характеризующих нарождающееся советское искусство, в первую очередь следует отнести его правдивую человечность, связь с природой, единство формы и содержания, единство формы и конструкции, ясность и простоту общего художественного замысла, социальную действенность искусства и реалистическую трактовку изобразительных тем.

Античное искусство стало нам близким уже благодаря тому, что в нем все эти признаки получили гармоничное развитие.

Энгельс в «Диалектике природы» (1880) пишет: «В спасенных от гибели Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность: перед светлыми образами ее исчезли призраки средневековья; в Италии достигло неслыханного расцвета искусство, которое явилось точно отблеском классической древности и которое в дальнейшем никогда уже не подымалось до такой высоты» [1].

Этими словами Энгельс дает качественную оценку искусству Ренессанса и устанавливает преемственную связь его с классикой. Действительно, Ренессанс глубоко освоил классику и, взяв композиционные принципы античной классики за основу своих архитектурных решений, на базе более высокого уровня развития производительных сил, создал сооружения, более близкие нам по техническому уровню, чем классика. Именно: он решил проблему многоэтажного дома и крупного общественного здания, он решил проблему величайших в мире перекрытий (каким, например, является купол собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, построенный без лесов); наконец, Ренессанс создал новый тип города, сознательно ставя проблему целостной его архитектурной организации.

[1] Энгельс, Диалектика природы. ИМЭ. Госиздат. 1931, стр. 108.

Чтобы понять ту ценность, которую представляет для нас наследство, оставленное Ренессансом, достаточно вспомнить, что культура Ренессанса была культурой прогрессивного периода. «Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно ограниченными, — говорит Энгельс [2]. Люди того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, калечащее действие которого мы так часто наблюдаем на их преемниках». Богатство торговых городов и быстрый, почти бесперебойный рост экономического и политического влияния бюргерства сопровождался столь же быстрым, ярким и многообразным прогрессом культуры. Феодальные преграды были сломлены. Философия и наука освободились от ревнивой опеки теологии, трезвый взгляд на природу и жажда познания ее сокровенных тайн толкали человечество к новым и новым открытиям. Искусство расцвело невиданными формами и красками и в нем, в итальянском искусстве XV века, отобразилась жизнь общества, из которого оно выросло, «дух времени» запечатлелся на нем. Художественные образы Кватроченто молоды и жизнерадостны. Здоровый реализм, противопоставлявший себя канонам готического искусства, реализм, развенчавший мистические образы божества, реализм, соединенный с высоким мастерством художников, дает возможность нам считать искусство Ренессанса одним из самых основных источников культурного наследства.

Но как подходить к освоению наследства? Преемственность культуры в том разрезе, в котором понимает ее марксизм, не допускает перенесения готовых форм и готовых образов из прошлого в настоящее в их целом, неизменном виде. Освоение наследства становится плодотворным лишь тогда, когда оно сопряжено с критическим отношением к изучаемому; когда художник знает памятники и с точки зрения заложенного в них изобразительного мастерства и с точки зрения их социального содержания. Для освоения культурного наследства необходимо знать и глубоко понимать то общество, в котором мы живем. Художник должен срастись со своей средой, со своим обществом; художник должен ощущать себя гражданином своей страны. Только тогда перед ним откроются двери к познанию прошлого и настоящего; искренность, лежащая

[2] Там же, стр 109

в основе всякого творчества, поможет ему разрешить эту проблему.

Задачей данной работы является освоение композиционного опыта в построении городских ансамблей. Вопросы архитектурной композиции — вообще еще мало исследованная область, а в градостроительстве особенно. Проблема стиля связана с вопросами композиции, однако эта связь не препятствует рассматриванию их порознь. Освоение композиционного опыта может быть поставлено самостоятельной задачей для исследования и практического изучения художественных образцов, ибо «стиль» есть уже второй этап по пути разрешения общей художественной проблемы.

Здесь большое значение будет иметь непосредственная творческая работа и коллективный обмен творческим опытом художников, перенесенный в масштабы творчества масс.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Культура городского общества периода первоначального накопления и разложения феодализма возникла на рубеже средневековья и нового времени. Эта культура, которую мы обычно называем Ренессансом (неточный, но утвердившийся термин), была создана в крупных городах, выросших на базе интенсивного развития торговли и расцвета мануфактурно-ремесленных производств.

В XIII и XIV веках феодализм начинает разрушаться. Внутри феодального общества созревают новые социальные силы; в городах приобретает значение бюргерство, т. е. торгово-ремесленное население, интересы которого неминуемо должны были столкнуться с интересами феодального дворянства и церкви, так как существовавшие производственные отношения уже тормозили развитие производительных сил, так как новый класс, бюргерство, осознал свою историческую миссию и достаточно окреп для того, чтобы взять власть в свои руки.

Первой страной среди стран европейского континента, вступившей на путь торгово-промышленного развития, была Италия. Феодализм в Италии оказался неустойчивым. Феодализм, пришедший на смену рабству, прочно утвердился в Центральной Европе. Франция и Германия были странами земледельческого характера. Сравнительно небольшой удельный вес городов в экономике этих стран, слабое развитие ремесленного производства и торговли не могли не способствовать укреплению феодаль-

ных отношений. Феодализм в Центральной Европе утвердился на сотни лет; в Италию же он был занесен с севера. В Италии со времени падения Римской империи никогда не прекращалась торговля. Торговля велась даже в самые суровые периоды средневековья. В IX и X веках итальянские галеры были известны на всем побережье Средиземного моря. Они плавали вдоль берегов Аппенинского и Балканского полуостровов и нередко заходили в порты Северной Африки, Сирии и Палестины.

Выгодное географическое положение Италии, омываемой с трех сторон морями, способствовало раннему развитию мореплавания; и если вспомнить, что весь культурный мир того времени располагался вокруг Средиземного моря или в непосредственной близости к нему, то станет понятным, почему Италия первой из стран средневековой Европы втянулась в торговлю. Развитию торговли между европейскими городами и странами Переднего Востока способствовали крестовые походы. Крестовые походы дали возможность европейцам ознакомиться с природными богатствами Леванта. Крестоносцы первыми принесли с собой дары Востока—пряности, благовония, красящие вещества, фрукты и цветные ткани. Крестоносцы возвращались из походов с добычей. Они беспощадно разоряли мусульманское население, и, собственно, крестоносцы и дали первый толчок к развитию торговли, ибо вслед за рыцарями на Восток потянулись разбойничьи галеры, а за разбойничьими галерами — купцы. В XII и XIII веках устанавливается регулярная торговля между европейскими городами и Левантом. Торговые города Италии, Южной Франции и Каталонии становятся посредниками между рынками Центральной Европы и Востоком. Города Сирии, Палестины и Латинской империи, помимо тех товаров, которые производили эти страны, являлись рынком сбыта дальневосточных товаров. Таким образом, торговая система Средиземного моря выходила далеко за пределы своего бассейна. Нити торговых связей протягивались к Индии, Китаю и Малайскому архипелагу.

К началу XIV столетия торговля приобретает международное значение. Торговые города Южной Европы основывают свои торговые фактории-конторы в главнейших торговых центрах на побережье Малой Азии и Африки. Возникают фактории в Дамаске, Тире, Бейруте, Трапезунде, Александрии. Наряду с торговыми конторами в тех же центрах и узловых пунктах торгового транзита возникали колонии и крепости европейских купцов; через их посредство тот или иной город осуществлял свое господство на данном рынке и торговом пути. Колонии приносили огромные барыши европейцам, ибо, опираясь на крепости, европейцы жестоко эксплоатировали местное население. Во многих колониях было введено рабство, а торговля рабами стала одной из основных статей международной торговли.

В результате эксплоатации и грабежа мусульманских земель на Востоке и торгового посредничества между Востоком и странами Европейского Запада в Италии началось капиталистическое накопление. Основу накопления составили грабительские походы крестоносцев. В начале капитал концентрировался на юге Аппенинского полуострова (Амальфи), однако географические преимущества Северной Италии и близость к ней богатого южногерманского рынка заставляют капитал перекочевать на север. Направление торговых путей, удобные гавани и близость судоходных рек предрешали развитие города. Город основывался там, где было удобно построить перегрузочные пункты для товаров, прибывавших с моря. Города ищут хорошо защищенных мест, без крепости нельзя обойтись, ибо торговый город представлял собою заманчивый кусок для всякого вооруженного грабежа. Торговый город имел врагов в лице сеньоров-феодалов, бывших владельцев той территории, на которой основывался город. Торговый город нередко подвергался нападениям со стороны пиратов, рыцарей-разбойников, и, наконец, злейшими и, может быть, наиболее опасными врагами торгового города были другие торговые города, города-конкуренты на международном рынке. История развития торговых городов Италии изобилует многочисленными фактами борьбы городов между собою. Усиление торгового влияния какого-либо города вызывало контрмеры. Города соперничали, захватывая колонии, и нередко такое соперничество приводило к вооруженным столкновениям. Города вели войны. Разграбление и уничтожение торгового флота, захват колоний или нападение на город были обычными явлениями. Так, например, конкуренция Пизы и Амальфи привела к столкновению этих городов. В 1130 году Амальфи был побежден пизанцами и больше уже не смог оправиться от понесенного поражения; Пиза в свою очередь была покорена флорентинцами. а борьба, которую вели крупнейшие города Ита-

лии — Венеция и Генуя, вошла в историю итальянских городов как одна из самых долголетних и беспощадных войн [1].

В тех условиях, в которых возникали торговые города, город не мог не быть крепостью. Все большие и малые города Италии с момента своего возникновения стремятся укрепиться. Торговые города повторяют средневековые укрепления: возводят новые стены или восстанавливают старые; города эпохи Возрождения сохраняют крепостной характер средневекового города.

Перемещение капиталов на север Аппенинского полуострова вызвало оживление тосканских, лигурийских и ломбардских городов. Арно, Адидже и По с многочисленными притоками стали торговыми дорогами, по которым грузы продвигались внутрь страны. В Ломбардской низменности по течению реки По проходили основные дороги, соединявшие Италию с заальпийскими странами. Здесь получили развитие старые, сохранившиеся со временен римского владычества, города — Мантуя, Верона, Виченца, Кремона, Павия и Милан. Но совершенно особое значение приобрела среди этих городов Венеция. Защищенная со всех сторон морем, Венеция была неприступной крепостью. Удобная гавань, близость сухопутных и водных путей, безопасность в смысле нападений с суши и моря сделали Венецию крупнейшим торговым городом не только на Адриатическом море, но и во всей Европе. Параллельно с Венецией, стремясь не отстать от своей соперницы, растет Генуя, а за Генуей Флоренция. Торговый капитал превращает эти города в опорные пункты своей гегемонии. Венеция, Флоренция и Генуя первыми из торговых городов Италии получили независимость. В конце X века Венеция провозглашается республикой; Генуя в XI веке сбрасывает власть маркграфов, а Флоренция после разрушения Фьезоле (1125) и удачных войн за обладание долиной Арно выходит на широкую дорогу к процветанию.

Торговые города быстро растут. Торговля дает толчок развитию ремесленного и мануфактурного производства. В международном обмене необходимо было противопоставить ввозу эквивалентный ему товарный поток. Буржуазия стремится организовать производство в городах. На восточный рынок работают мануфактуры Флоренции — крупнейшего промышленного центра средневековой Италии; Венеция, Пиза, Верона, Милан изготовляют товары для экспорта, однако торговый баланс итальянских городов остается пассивным. Ввоз превышает вывоз. Несмотря на интенсивное развитие ремесленного производства и посредническую торговлю, Италия покупала больше, чем сама могла продать или перепродать. Вывоз продуктов, в которых особенно остро нуждались восточные страны (оружие, лес, хлеб), воспрещался как экспорт, могущий усилить военную мощь врага; и если бы это запрещение не нарушалось систематически и в первую очередь королями, заинтересованными в торговых прибылях, то ввоз даже частично не покрывался бы вывозом. Неравенство торгового баланса могло быть покрыто только за счет побочных, неоплаченных доходов. Эксплоатация колоний и грабительские набеги на богатые торговые города Востока давали огромные прибыли; кроме того, под рукой итальянских городов было местное сельское население. Торговые города эксплоатировали деревню. Деревня отдавала городу продукты первой необходимости, деревня снабжала сельскохозяйственным сырьем мануфактурные и ремесленные предприятия, находившиеся в городе, но город не возвращал ей соответствующего товарного эквивалента. Товары, производившиеся в городе, поступали на международный рынок, минуя деревню. Город существовал паразитически.

Вся история развития торговых городов периода первоначального накопления, в то же время, есть история нарастания противоположностей между городом и деревней. В городах, опорных пунктах нового хозяйственного строя, концентрируются господствующие классы. Бюргерство в борьбе против феодальных сеньоров, за право беспрепятственного провоза и сбыта товаров, в борьбе за расширение внутреннего рынка опирается на города. Города сбрасывают власть сеньоров; силой оружия или выкупом добиваются они независимости. Крупнейшие торговые города превращаются в города-государства. В XIII и XIV веках почти повсеместно города получают право на самоуправление. Во многих случаях городские советы пользуются законодательной и исполнительной властью. Город имеет собственную армию, полицию и суд. Город имеет собственную подвластную ему территорию, выходящую далеко за пределы городской черты.

[1] Война между Венецией и Генуей продолжалась в течение 130 лет. Окончена миром в Турине в 1387 году.

Вместе со своим возвышением торговые города непрерывно стремятся захватить как можно больше земель с тем, чтобы эксплоатировать подвластное городское и сельское население. Так образовалась Венецианская республика, владевшая почти всей Ломбардией от Аппенин до предгорьев Альп, республика, имевшая многочисленные колонии в Далмации, Греции и на далеких восточных окраинах; так образовалась торговая республика Генуя; так из маленького городка выросла Флоренция, покорившая затем Пизу, Ливорно и Сиену. Освобождение торговых городов и провозглашение полной личной свободы горожанина отнюдь не означали отмену крепостной зависимости на всей территории торговой республики. Деревня продолжала находиться в крепостной зависимости у феодального дворянства и, примерно, до конца XIII века отмена крепостного права не была повсеместной. Город освобождал крестьян в тех случаях, когда торговый капитал искал расширения рынка в деревне, когда мануфактурам и городским ремеслам необходимы были свободные рабочие руки, или из соображений политического порядка, ибо освобождение крестьян могло сыграть решающую роль в борьбе торговых городов с феодалами. Города Италии с XIII по конец XV века переживают пору почти бесперебойного развития. За это время укрепляется не только экономическая, но и политическая власть городов. Крупные города овладевают провинциями и подчиняют себе деревню. Новая культура создается в городах. Здесь она достигает неслыханного расцвета. Города вызывают приток населения извне. Феодальная аристократия покидает свои родовые замки и переселяется в город. Новые монастыри строятся уже преимущественно в городе. Таким образом город становится центром средоточия культуры, он прогрессирует за счет деревни и в процессе дальнейшего развития оставляет деревню далеко позади себя.

Экономический паразитизм, характерный для торговых городов Италии, в значительной степени зависел от характера торговли. Об'ектами торговли были, преимущественно, предметы роскоши, потреблявшиеся наиболее состоятельными классами; торговля велась внутри этих классов, а сам капитал, по определению Маркса, являлся «системой грабежа».

Это последнее обстоятельство необходимо подчеркнуть, ибо характер капитала определял собою весь материальный уклад городского общества. С развитием торговли в городах Италии приобрела значение крупная торговая буржуазия, т. е. непроизводящая прослойка городского населения. Она захватила власть; в ее руках была сосредоточена культура. Искусство Италии XIV—XVI веков отображало стремления именно этой общественной прослойки; оно никогда не принадлежало трудовому населению.

В живописи и скульптуре итальянского Ренессанса почти не встречаются мелкий ремесленник и крестьянин. Искусство развивается в пределах господствующего класса. Персонажи картин религиозного и светского содержания облекаются в роскошные одежды, которые могли носить только богатейшие слои городского общества; действие развертывается под сводами дворцов и капелл в обстановке блистательного великолепия. Искусство стремится показать богатство. Оно прославляет состоятельность отдельных фамилий; искусство проникает в их повседневную жизнь, оно становится неот'емлемой принадлежностью той обстановки, в которой вращались представители аристократии и разбогатевшего бюргерства. Эти черты особенно отчетливо выявляются в искусстве Чинквеченто, т. е. в тот период, когда бюргерство, лишенное производственной и торговой деятельности, вступает на путь паразитарного существования. Трудовые процессы не получили отображения в изобразительной тематике итальянского искусства; архитектура замыкалась в рамках дворцового и храмового строительства, и если в этот период наряду с искусством господствующих классов существовало искусство для широких масс, то это так называемое «демократическое искусство» было только подачкой сверху. Искусство для масс питалось от общего корня. Влияние буржуазии не могло не сказаться на нем, ибо в борьбе за экономическое и политическое господство буржуазия использовала искусство как средство воздействия на подчиненные классы, как средство подкупа масс.

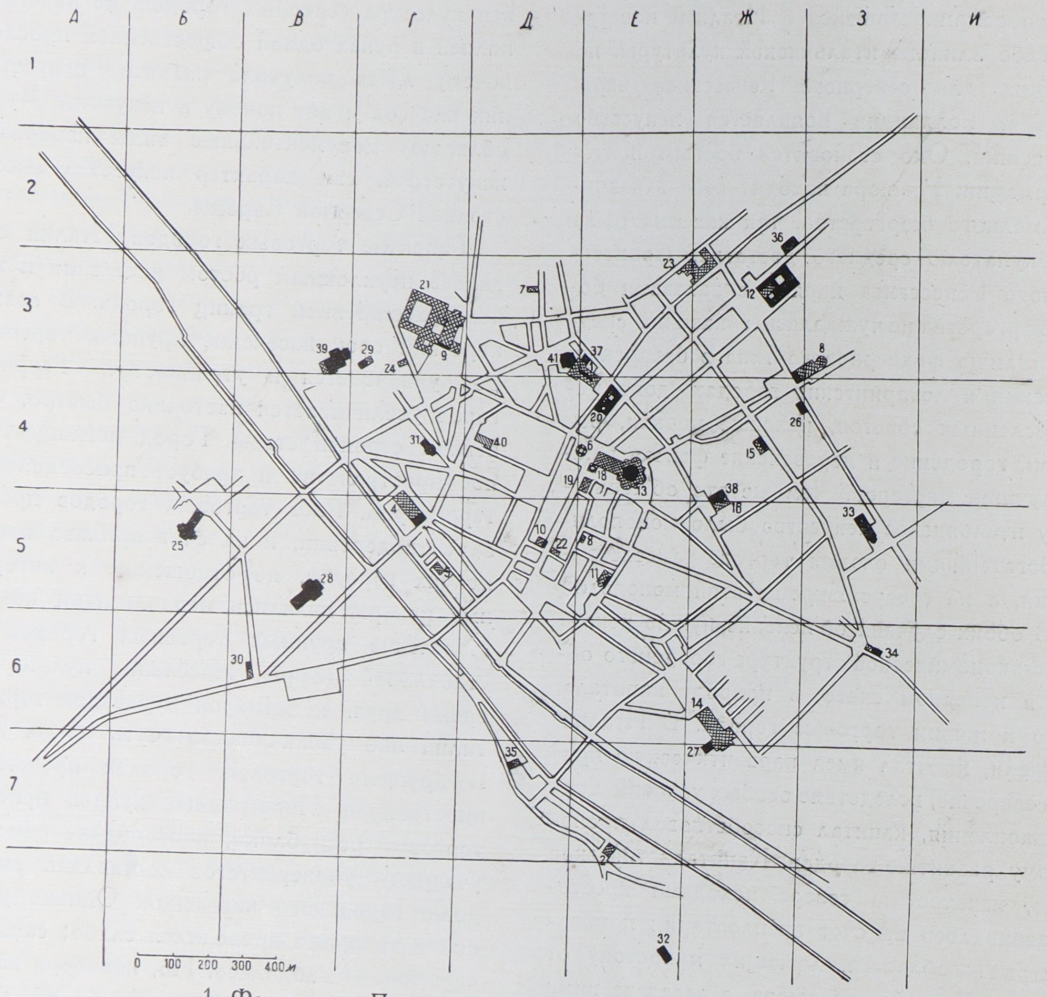
В противоположность итальянскому Ренессансу на севере Европы получило развитие искусство мелкой городской и сельской буржуазии. Трудовые процессы и быт мелкого ремесленника-горожанина, сельские сцены и народные праздники заняли исключительное место в произведениях нидерландских художников; даже немецкие мастера школы Дюрера и его последователей, мастера Южной Гер-

мании, близко соприкасавшейся с Италией и ощущавшей на себе влияние итальянской культуры, не лишены общих для северного Ренессанса черт. В Германии и Голландии появляется искусство книжной графики. Оно становится боевым искусством Реформации. Гравюра находит себе заказчика в среде мелкого бюргерства, так как она была доступна покупателю среднего достатка. Архитектура северного Ренессанса наряду с заказами богатейшего бюргерства не чуждалась заказчика средней руки. Жилища фахверкового типа в баварских, вюртембергских и лотарингских городах, дома цеховых ремесленных советов, цеховые церкви, рыночные лари, городские и деревенские фонтаны нашли себе лучших мастеров. Чем же это об'ясняется? Почему итальянское искусство было монополизировано богатейшими слоями торгово-ремесленного населения, а на севере Европы этой монополии не было? В обоих случаях об'яснение нужно искать в социально-экономической структуре городского общества и, в конечном счете, в природе капитала, вызвавшего к жизни торговые города. В Италии, как мы видели, капитал имел паразитическую природу; на севере же, вследствие особых условий торговли и накопления, капитал способствовал производственному развитию городов. Капиталистическое накопление, начатое на севере походами крестоносцев, развивалось за счет эксплоатации прибалтийских стран — областей, лежащих к востоку от Вислы. Города Ганзейского союза, а вслед за ними торговые города Фландрии, Брабанта и южногерманской торговой системы торговли товарами, которые производили Прибалтийские страны. Оттуда вывозились лен, лес, пенька, пушнина, т. е. преимущественно сырье, требовавшее обработки на месте. Торговый капитал был заинтересован в развитии обрабатывающей промышленности в городах, ибо эти продукты всегда находили сбыт на местном внутреннем рынке, а переработка и перепродажа давали дополнительную прибыль. В торговых городах Северной Европы возникают ремесленные и мануфактурные предприятия, развитие которых приводит к усилению ремесленной прослойки, т. е. производящей части городского населения.

Об'единенные в цехи ремесленники представляли в совокупности силу, с которой крупной буржуазии нельзя было не считаться. Вот почему искусство Ренессанса на севере, точно так же, как и вся культура северных городов, не являлось монополией в руках одной общественной прослойки; вот почему здесь получило развитие искусство средних классов и вот почему в искусстве Италии преобладают монументальные виды изобразительных искусств и сам характер искусства иной, чем в странах Северной Европы.

Развитие торговых городов Италии сопровождалось неуклонным ростом населения и непрерывным расширением границ города. В сравнительно короткий срок население крупных торговых центров удваивается и утраивается. Территориально город увеличивается настолько быстро, что не успевают строить стены. Город поглощает межстенное пространство и требует присоединения новых территорий. Рост торговых городов происходил и за счет деревни, и за счет прилива населения из мелких городов, по отношению к которым крупные центры являлись неодолимыми конкурентами. Население крупных торговых городов не имело стабильной цифры. Население пульсировало. Во время крупных ярмарок и наездов торговых флотилий оно увеличивалось чуть не на 20 и 30%. В крупных торговых городах проживало много иностранцев. Иностранные купцы, приезжавшие в торговые республики, иногородние ремесленники и учащиеся университетов составляли значительную долю городского населения. Однако учет населения в то время проводился слабо; сама статистика еще только вводилась. Но, несмотря на неточность цифр и односторонность учета (в XV и XVI веках учитывалось только католическое население), дошедшие до нас статистические сводки показывают, что эти города были достаточно крупными даже для современных нам масштабов. Так, например, население Флоренции в XV веке достигало 80.000 человек; Генуя в период своего расцвета насчитывала только в одной городской черте 80.000 вольных граждан; но Венеция побила всех: население Венеции к середине XV века достигло 190.000 человек. Венеция стала крупнейшим городом в Европе. В этот период она достигла кульминационной точки своего развития, а затем и город и республика пошли к упадку.

Обогащение торговых городов, рост населения и концентрация в городах социально руководящих классов дали мощный толчок градостроительству. Эпоху Возрождения — точнее, период с XIV по конец XVI века — можно смело назвать эпохой ве-



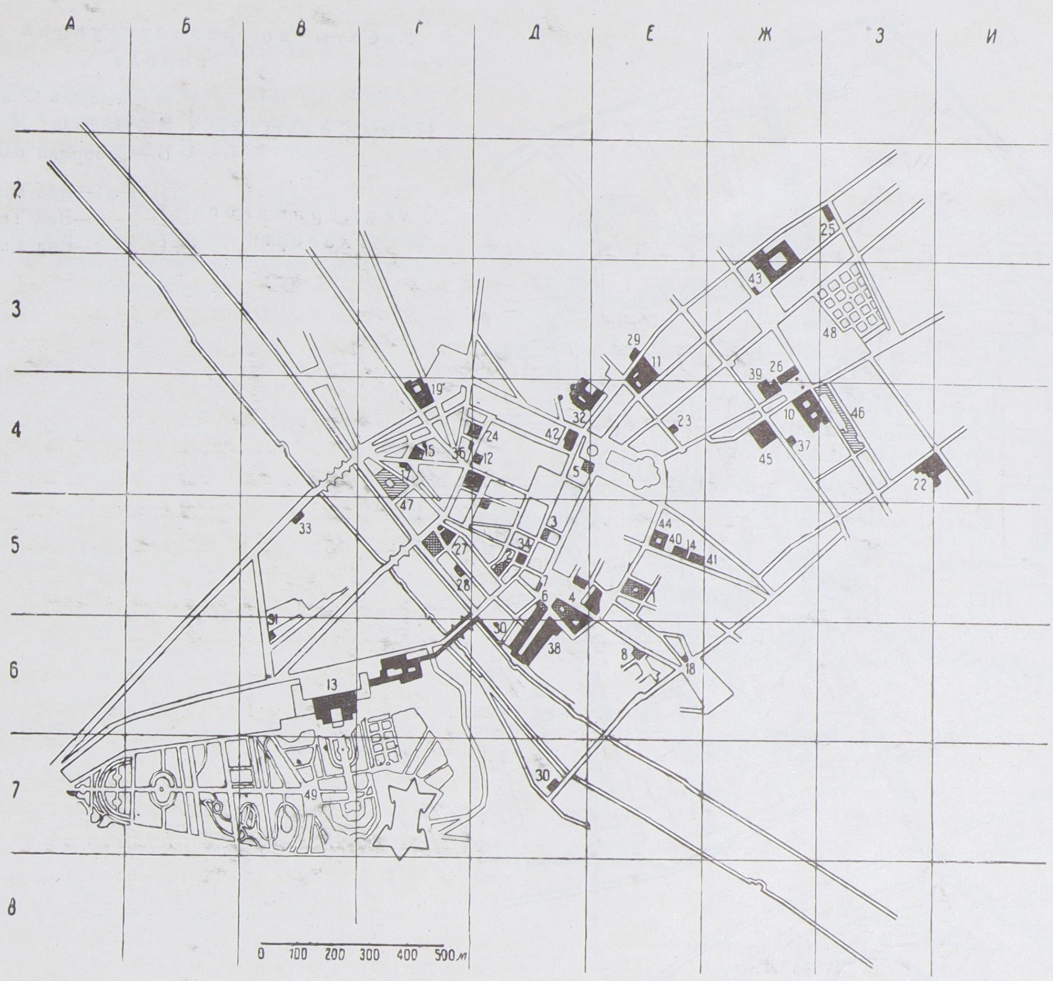
1. Флоренция. Памятники церковной архитектуры. Схема

Клеткой показаны здания, построенные до XV века, черным — постройки Ренессанса, штрихом (40) — строительство XVII—XVIII веков. Раз'яснение цифр, помещенных на планах (рис. 1, 2, 4 и 5), см. в «Хронологическом указателе»

ликого строительства городов. В это время средневековые города переживают период коренной перестройки. Возвышается целый ряд мелких городов, ранее живших интересами замкнутой провинциальной жизни, а некоторые из них, в силу интенсивного развития торговли, выходят на международную арену. Каждый город стремится увековечить эпоху своего расцвета в памятниках монументального искусства. Города соперничают друг с другом в строительстве дворцов, соборов и площадей. Строительство приобретает массовый характер.

В истории развития итальянских городов необходимо отметить два периода строительного под'ема: первый относится к утверждению господства буржуазии в городах, расцвету торговли и накопления, когда города естественным образом развивались и тем самым вызывали потребность строить, и второй — к периоду упадка торговли, периоду экономического кризиса, связанного с потерей восточных рынков. Прирост населения в это время прекратился и даже начал падать (в Венеции, например, население с 190.000 человек в XV веке упало до 158.000 в XVI веке). Развитие мануфактур приостанавливается, между тем строительство именно в эти годы достигло максимального расцвета и оставило нам наиболее ценные образ-

68970

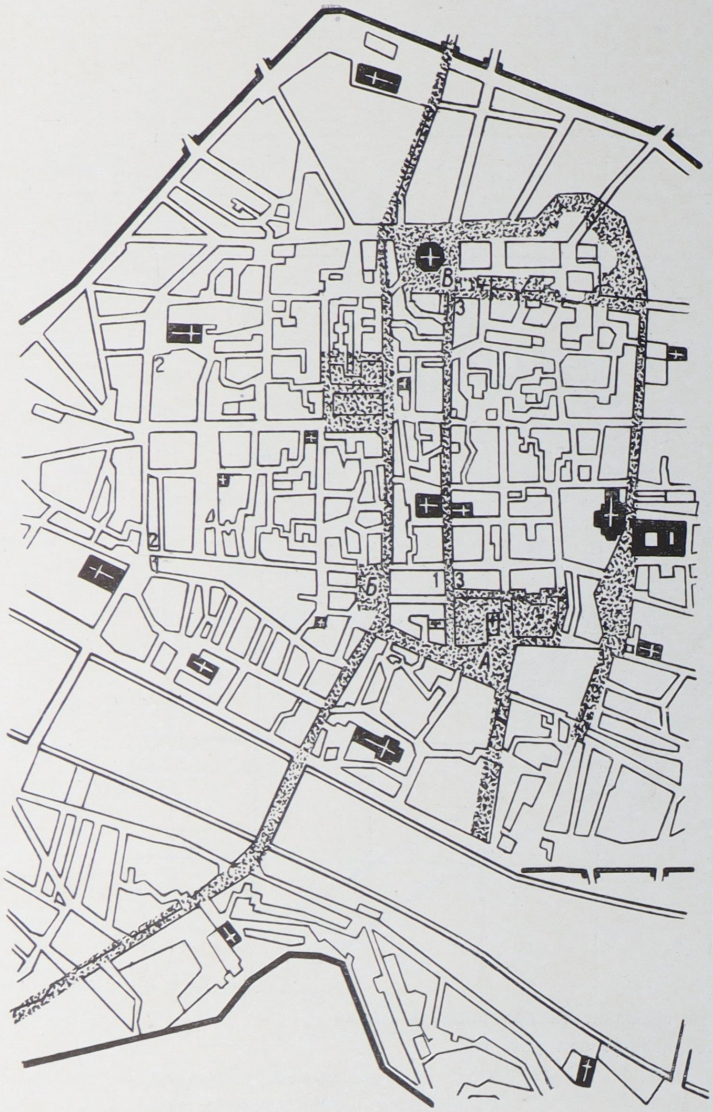


2. Флоренция. Памятники гражданской архитектуры. Схема
См. экспликацию под рис. 1.

цы монументального зодчества. Чем же это об'ясняется? Потеря возможностей применить капитал в торговле вызвала необходимость хранения их. Дворцы и предметы роскоши, которые в эпоху расцвета искусства не могли не быть предметами искусства, являлись признанными ценностями. Вкладывая деньги в произведения искусства, буржуазия как бы помещала их в банк. В силу того, что Италия в XIV—XVI веках представляла собой ряд отдельных городов-государств, экономически и политически независимых друг от друга, периоды наиболее напряженного строительного под'ема по времени для них не совпадали. Так, для Флоренции последняя четверть XIII века была эпохой первого строительного под'ема. За это время архитектором Арнольфо ди Камбио были заложены почти все крупнейшие здания, определившие собою затем архитектурный образ Флоренции (собор Санта Мария дель Фьоре, Ор Сан Микеле, Бадиа, дворец Синьории и др.). Почти одновременно с этими постройками разбивается площадь Синьории и несколько позже реконструируется площадь перед баптистерием Сан Джованни. Одним словом, с 1279 по 1301 год были заложены почти все крупнейшие сооружения города (1, 2, 3).

Сиена вступает в эпоху бурного строительства несколько позже Флоренции и в наиболе напряженную его фазу — только во второй половине XIV века. Сиена была построена почти одновременно, незадолго перед великой чумой (4).

БИБЛИОТЕКА
Белорусского
института инженеров
железнодорожного
транспорта



3. План Флоренции конца XIII века

Второй период строительного под'ема для всех городов Италии начинается почти в одно и то же время и протекает более равномерно, чем первый. Этому способствуют образование крупных городов-государств и почти одновременная потеря ими восточных рынков.

Упадок строительства начинается только с третьей четверти XVI века. Первыми замирают мелкие торговые города, но крупные города сдаются не сразу. Венеция и Рим, получивший развитие в XV веке благодаря укреплению папской власти, еще продолжают расти. Таким образом, период с конца XV по первую четверть XVII столетия, период, соответствующий так называемому Высокому Ренессансу и началу искусства Барокко, был ознаменован под'емом строительства, общим почти для всех торговых городов Италии.

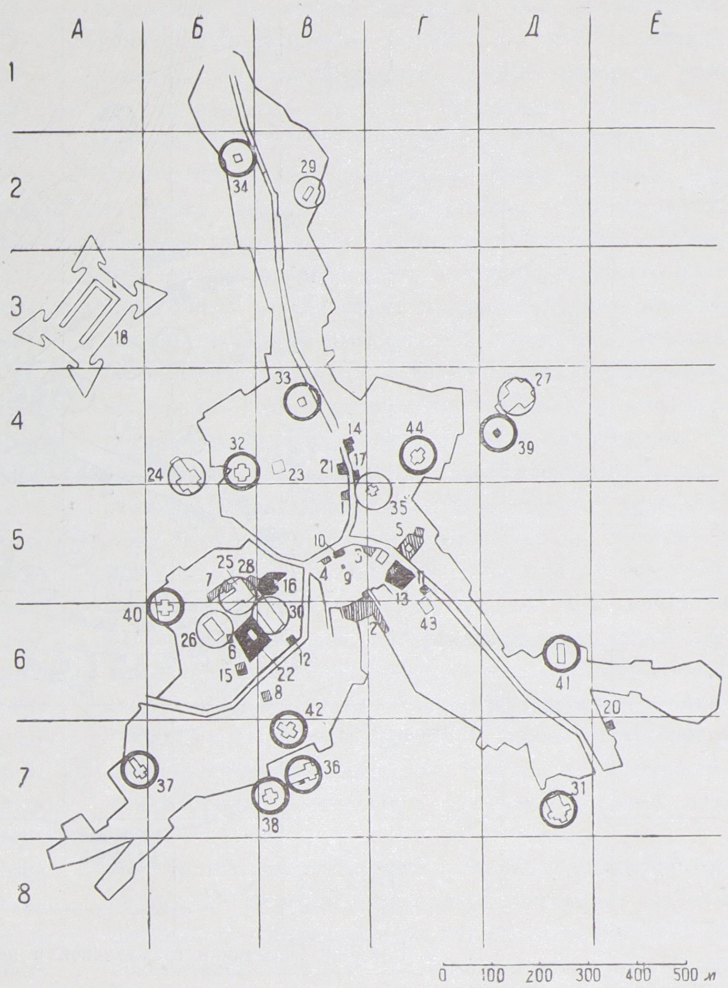
Насколько велико было строительство в этих городах, можно судить, например, по тому, что 71% дворцово-храмового строительства Венеции (за все одиннадцать веков ее существования) приходится на XV и XVI века, 15% — на средневековье и

Гражданские сооружения:

Штрихом обозначены постройки, осуществленные до XV века, черным—постройки Ренессанса, контуром—строительство XVII—XVIII веков

Церковные сооружения:

Тонкими кружками обозначены постройки, осуществленные до XV века, жирными кружками—постройки Ренессанса



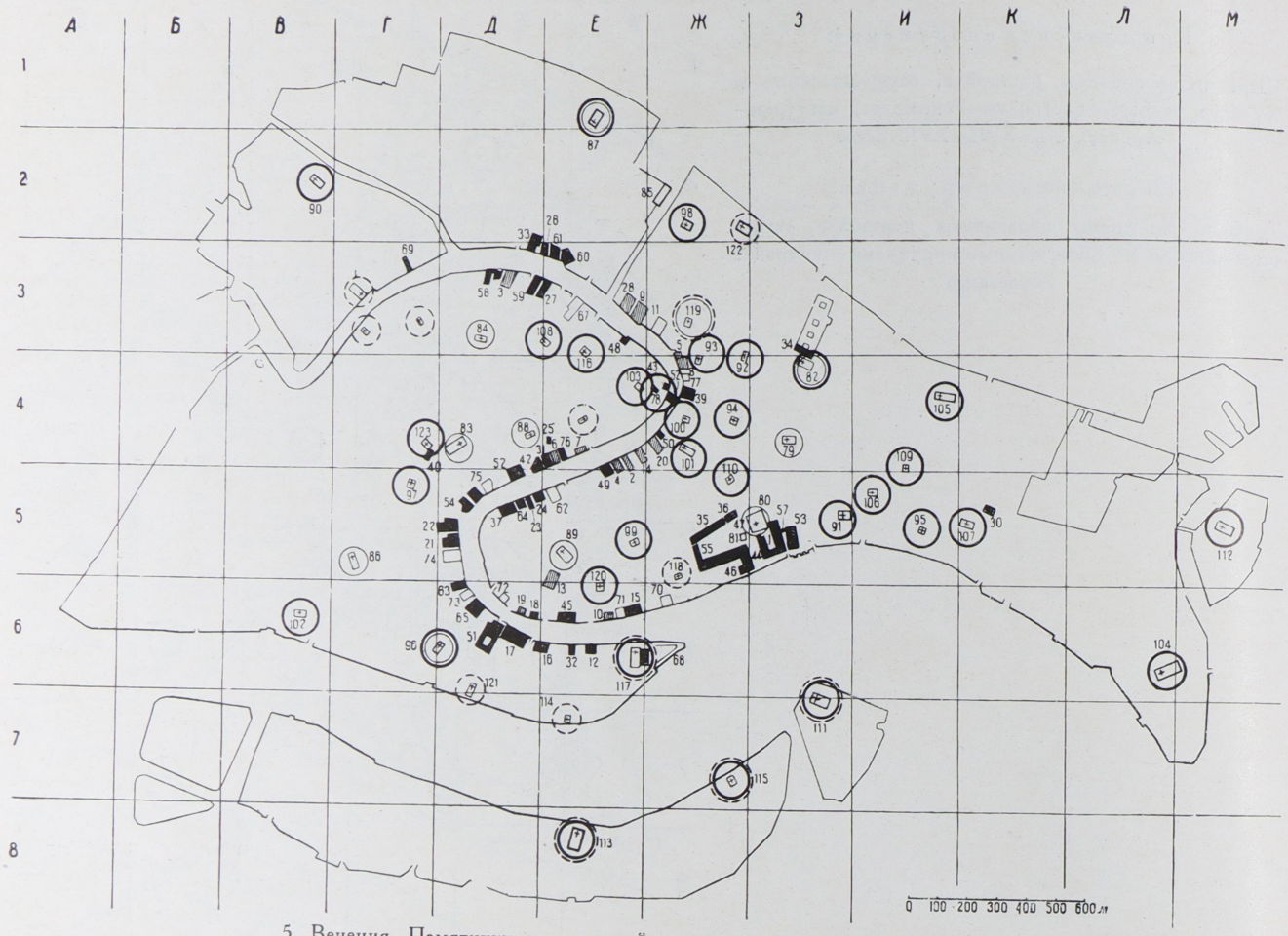
4. Сиена. Памятники гражданской и церковной архитектуры. Схема
Цифры см. в «Хронологическом указателе»

14% — на все последующие столетия. Как правило, гражданское строительство начинает преобладать над церковным (5).

Но было ли, при наличии большого об'ема строительства, при наличии высокого развития искусства, строительство городов Ренессанса комплексным строительством? Имеются ли в архитектуре Ренессанса крупные ансамбли?

Не надо забывать того, что архитектура становится способной организовывать большие пространства только тогда, когда наряду с высоко развитым художественным мастерством существует плановое строительство, а общество (или, по крайней мере, господствующий класс) проникнуто едиными созидательными идеями. Это — основные условия для развития архитектуры больших масштабов; нарушение хотя бы одного из этих условий приводит город к потере общей архитектурной целостности, или к строительству отдельных, обособленных сооружений.

Феодальный город (если не считать так называемых «регулярных» городов) не знал комплексной архитектуры больших масштабов. Городское население делилось на ряд обособленных цеховых общин, имевших свои самоуправления, церкви, охрану; иногда эта обособленность выражалась в форме архитектурного разделения города на ряд внутренних городков со своей собственной планировочной организацией и своими архитектоническими центрами.



5. Венеция. Памятники гражданской и церковной архитектуры. Схема

Цифры см. в «Хронологическом указателе»

Гражданские сооружения: Штрихом обозначены постройки, осуществленные до XV века, черным — постройки Ренессанса, контуром — строительство XVII—XVIII веков

Церковные сооружения: Тонкими кружками обозначены постройки, осуществленные до XV века, жирными кружками — постройки Ренессанса, пунктиром — постройки XVII—XVIII веков, двойными кружками — церкви, осуществленные в течение двух эпох

В обособлении цеха от цеха — ремесленники, городские земледельцы и мелкая торговая буржуазия видела материальное выражение их цеховой солидарности.

Правда, об'единяющими интересами для городского коллектива были интересы рынка, интересы обороны. Здесь слагались все творческие усилия горожан, и не случайно то, что средневековая площадь и городские стены с воротами и башнями решались чрезвычайно богато и композиционно целостно. В средневековом городе приобрело значение строительство крупных соборных ансамблей.

Однако задачи создания этих ансамблей противоречили целостной организации города. Средневековый город был во власти беспорядка. Он создавал обособленные комплексы.

С разрушением замкнутых форм натурального хозяйства феодализма, с победой капиталистических элементов в крупных торгово-промышленных центрах, торговый капитал наносит удар за ударом феодальной раздробленности, стремясь подчинить себе все отрасли общественного производства и включить их в систему капиталистического раз-

вития. Отсюда монополия интересов и, следовательно, монополия в строительстве. Буржуазия захватила строительство в свои руки, но это еще не обеспечивало плановости его. Противоречия экономической конструкции между представителями господствующего класса нередко перерастали в конкуренцию на фронте искусства. Архитекторам, работавшим над городом, приходилось согласовывать весьма противоречивые задачи; и только относительная однородность вкусов заказчиков, в сочетании с большим об'емом строительства, позволяла осуществлять комплексные решения.

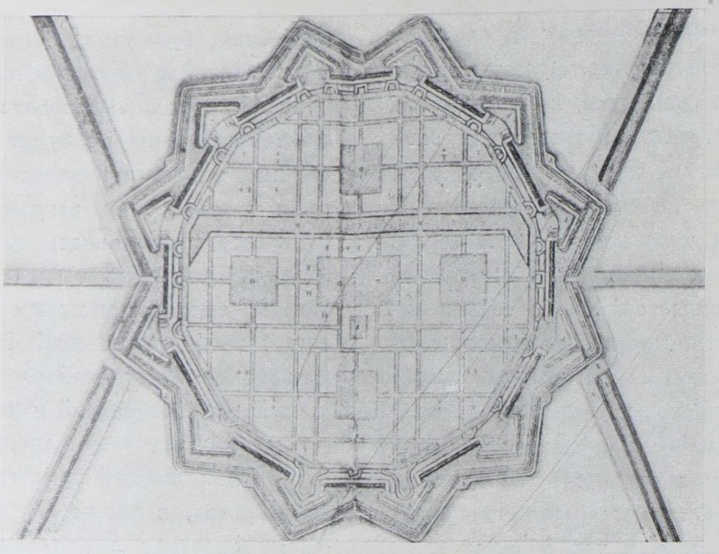
Архитектура ансамблей нашла для себя наиболее плодотворную почву в строительстве крупных общественных зданий, в строительстве площадей, улиц и городских стен, т. е. в тех об'ектах, где заказчик не имел индивидуального лица. Архитекторы работали по заказам городского совета. Нередко один и тот же мастер вел одновременно 8—10 построек. Так, между 1532 и 1540 годами Якопо Сансовино построил в Венеции 5 гражданских сооружений и 5 церквей; кроме того, в это же время он проводил крупные работы по скульптуре и отделке построенных до него зданий. Несколько раньше братья Ломбардо построили в Венеции 5 палаццо и 3 церкви, а после его смерти строительство перешло в руки Палладио [1]. Прославившемуся мастеру поручали не только проектирование и постройку отдельных сооружений, но и наблюдение и контроль над мастерами второго ранга. В таких условиях можно было осуществлять строительство крупных архитектурных ансамблей, связывая общей идеей несколько строительных об'ектов.

Наряду с вопросами и технического и эстетического порядка, соображения обороны побуждали к перестройке городов и упорядочению городского плана. Враг внутренний не менее страшен, чем враг внешний. Буржуазия боится городских окраин; кварталы, населенные полуголодной рабочей и ремесленной беднотой, не безопасны в отношении внутренних политических смут. Узкие улицы и кривые переулки отказываются уже вмещать возросший об'ем движения; вместе с тем эти улицы всегда являются надежной защитой для восставшего населения; буржуазия боится их, она стремится их уничтожить. В письме к папе Сикусту IV неаполитанский король Ферранте (1475) говорит, что до тех пор папа не будет настоящим властителем в Риме, пока будут существовать узкие улицы, портики и пристройки, загромождающие проезды, пока будет существовать запутанная система улиц. Король рекомендует папе перепланировать Рим. Это письмо, вскрывающее истинную сущность планировочных стремлений господствующего класса, отнюдь не единичный случай. Буржуазия никогда не забывала восстаний и политических переворотов, во время которых нередко побеждала «чернь». В дворцах высшей аристократии и разбогатевшего бюргерства, в узком кругу приближенных к папскому престолу перепланировке городов придавалось именно такое значение. Город должен был стать безопасным. Во имя одного этого нужно было перестраивать города. Так понимали планировку городов и те архитекторы, чьими руками правящий класс осуществлял свои строительные планы. Вот слово Альберти, передового архитектора и теоретика Раннего Ренессанса: «Необходимо расчистить город для устранения возможности обороны восставшего населения против солдат».

Начинается эпоха интенсивной перестройки городов. В Венеции проводятся огромные работы по реконструкции центра города. Расширяется и оформляется новыми зданиями площадь св. Марка (старые и новые Прокурации, Библиотека, Монетный двор и Лоджетта), вокруг центра вырастает целый ряд новых церквей; Большой канал одевается новыми зданиями, строятся новые мосты. В торговой стороне города близ Понто ди Риальто предполагается к постройке грандиозный торговый квартал (проект принадлежал Фра Джокондо). Наряду со строительством площадей и крупных общественных зданий производятся прокладка новых улиц и выправление старой исторически сложившейся уличной сети. В 1550 году в Генуе проводится новая магистраль — «Страда Нуово», которую оформляет Алесси; в Ферраре прокладывается широкая прямая улица между дворцом и крепостью; в Мантуе в 1525—1546 годах производится перестройка ряда кварталов под руководством Джулио Романо.

Параллельно с работами по строительству и реконструкции городов проводятся улучшения в об-

[1] См. схемы на рисунках 1, 2, 4, 5 и приложение: «Хронологический указатель памятников архитектуры» (Венеция, Флоренция, Сиена).



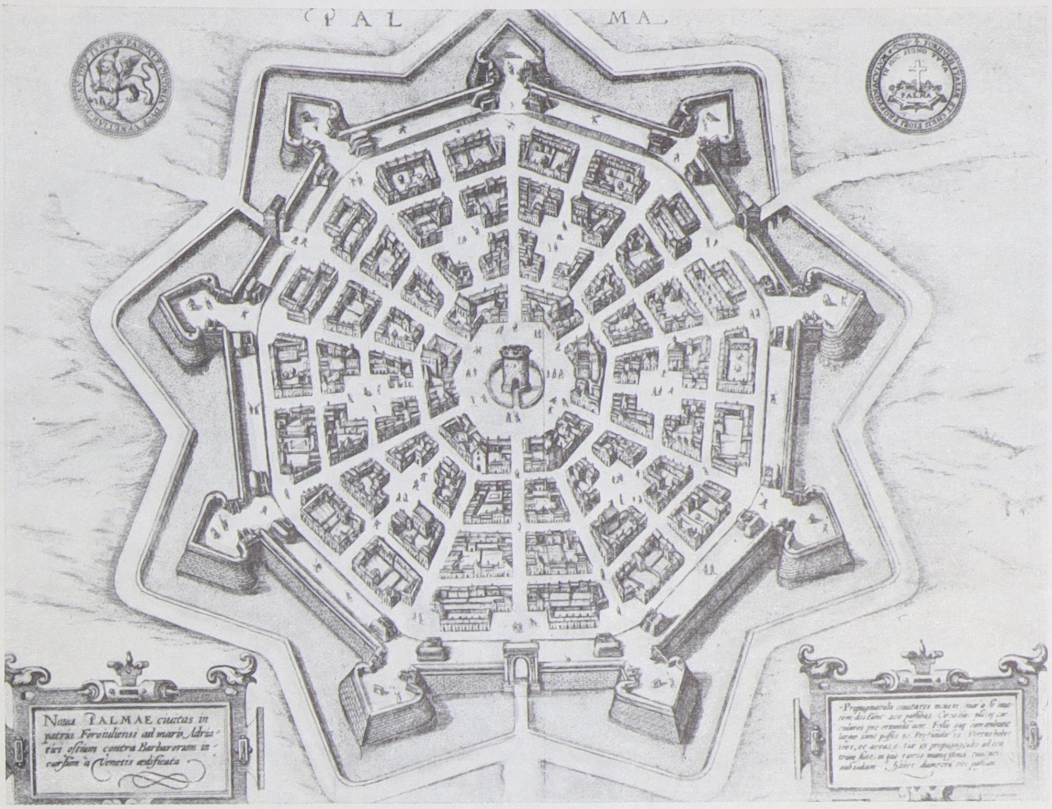
6. Город-крепость. Скамоцци (1615)

ласти городского благоустройства. В XV и XVI веках крупные города восстанавливают заброшенное со времен римского владычества водопроводное дело. Строятся водохранилища; в городах появляется множество бассейнов и фонтанов. Городские советы учреждают санитарный надзор по городу, упрочивается пожарная охрана. Коммунальные органы городского управления следят за чистотой улиц и санитарным состоянием жилищ. Город ежедневно убирается, в городе вводится освещение, производится замощение улиц и площадей.

Сделать город безопасным и красивым — стало задачей архитекторов Ренессанса. Город для них перестает быть элементарной суммой отдельных зданий, улиц и площадей. В городе они начинают видеть широчайшее поле для своей деятельности, ибо в городе синтезируются отдельные задачи и тонут мелочи; город привлекает к себе своими масштабами и сложностью решения, но главное, что ощущают они, это уверенность в возможности осуществления крупных архитектурных замыслов. Архитектура города в эпоху Возрождения приобрела значение крупной социальной проблемы. Дошедшие до нас документы, говорят, что городами интересовались в то время самые различные слои населения. В XV веке снова, как во времена Перикла, об'являют конкурсы на планировку и застройку городов. Дискуссии о городе проходят чрезвычайно оживленно. В спорах выясняются задачи, вставшие перед архитекторами, работавшими над городом. Говорят о формах улиц, формах площадей, об архитектурном оформлении крупных строительных комплексов. Непосредственный практический опыт постепенно обрастает теорией. Возникает наука о городе.

Первой серьезной работой по градостроительству был «Трактат о городе» Альберти. Альберти пытается построить теорию градостроительства, опираясь на широкое изучение современных ему европейских городов. Большое место отводит он и городам древности (Фивы, Мемфис, Вавилон, Антиум и др.), нередко ссылаясь на старых (античных) мастеров. Трактат начинается с определения местоположения города. Автор касается и климата, и почвы, и путей сообщения, и стран света. Далее, он устанавливает об'ем города и форму плана. Наиболее вместительным городом, по Альберти, является круглый город и наиболее обороноспособным — город, имеющий ломаную границу. Альберти рассматривает город не изолированно от той страны, в которой он должен быть построен. Город Альберти — это город-государство. Архитектурные и технические вопросы переплетаются у него с вопросами социальными и политическими.

Вслед за Альберти появляются трактаты Филарете и Скамоцци. Эти работы представляют в совокупности ценное наследство, однако они далеко



7. Пальма Нуова. Проект 1593 года (по Ионсону)

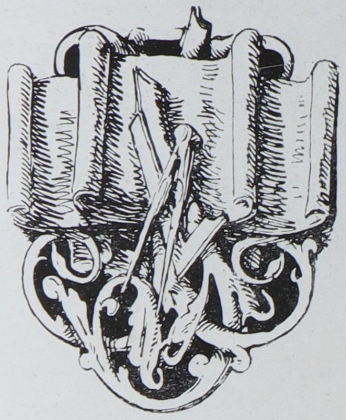
еще не исчерпывают того опыта, которым располагали крупнейшие мастера Ренессанса по вопросам градостроительства. Многие законы, в особенности, законы, связанные с искусством, не записывались мастерами, их открывшими, и были утрачены вместе со смертью этих мастеров.

В XV веке в городах Италии при городских советах возникают так называемые Уффичиале дель орнато — особые органы, ведавшие архитектурно-планировочной работой в данном городе и контролировавшие строительство на местах. Эти органы имели право в принудительном порядке выкупать участки для строительства крупных общественных сооружений, об'являть конкурсы и выносить решения по проектам. В руках крупнейших архитекторов, которые обычно руководили строительством города, Уффичиале дель орнато были средством воздействия на индивидуальных заказчиков, так как им принадлежало право разрешить или не разрешить строительство; в этом заключалась их большая положительная роль.

Градостроительство эпохи Возрождения развивалось, преимущественно, в плане реконструкции старых городов. Новые города возникали редко, но зато каждый новый город строился по заранее разработанному проекту. Необходимо отметить, что проект планировки города всегда включал в себя общую схему застройки. Определялась этажность зданий, характер архитектурного оформления улиц и площадей, решались крупнейшие ансамбли города. Из вновь построенных в эту эпоху городов необходимо отметить упоминаемый Вазари Фесте-Кастро[1], из заново перестроенных — Пиенцу. Пиенца (ранее называвшаяся Корсиньано) была целиком переделана в своей центральной части Бернардо Росселино, построившим там собор, площадь и дворцы, оформляющие ее.

[1] Город был целиком разрушен во время войны 1649 года. Чертежи и рисунки автора проекта, архитектора Антонио Сангалло, хранятся в галлерее Уффиций во Флоренции.

Работы над планировкой новых городов не могли обойтись без идеальных проектов. В середине XVI века появляются идеальные города Филарете, Вазари и затем город-крепость Скамоцци (6). В этих проектах основой планировочного замысла были соображения обороны. Город проектировался на ровном месте. В центре его располагался замок или главная площадь, а внешней границей служили рвы и крепостные стены. Увлечение идеальными городами не ограничивается одной Италией. В XVII и XVIII веках города-крепости в виде правильного многоугольника, круга или звезды получают широкое распространение по всей Европе. Некоторые из этих городов были осуществлены в натуре. Из них наиболее интересным является Пальма Нуова (7), воплотившей в себе стремление градостроителей к правильности планировочной структуры.



ГЛАВА ВТОРАЯ

ПЛОЩАДЬ

С тех пор, как образовалось городское общество и само понятие «город» приобрело определенный архитектурный смысл, площадь является одним из основных элементов города. Правда, это значение не было для площади постоянным. Площадь переживала и периоды расцвета, и периоды упадка; однако то обстоятельство, что площадь или сама была центром общественной жизни города, или примыкала к крупным общественным зданиям — всегда служила залогом сохранения за нею архитектурного значения.

В те исторические эпохи, когда общество могло осуществлять строительство больших масштабов на основе целостной архутектурной организации, площадь нередко становится композиционным центром города. Она — завязка общего замысла, тот центр, в связи с которым строится архитектурное целое города. В эпохи падения архитектуры больших масштабов, когда город утрачивает свое композиционное единство, площадь спускается до уровня решения частной задачи: архитектура площади теряет связь с городом; она определяется лишь теми законами, которые вытекают из ее внутренней организации. Так, например, агора и форумы античных городов, а после них общественные площади эпохи Возрождения были центрами об'емно-пространственной композиции города; в феодальную эпоху площадь утратила свое архитектурное значение.

Площади социалистических городов, возникающие одновременно с системой улиц и кварталов по заранее разработанному плану, естественным образом должны определяться теми социально-экономическими и архитектурными принципами, которые положены в основу построения целого. Площадь социалистического города должна рассматриваться не изолированно, а в связи с городом, по отношению к которому она является неотъемлемой составляющей частью.

В социалистических городах приобретает значение общественная функция площади. Даже те категории городских площадей, которые в современных капиталистических городах окончательно утратили свое общественное значение, — в советских условиях снова приобретают его. Так, площадь вокзала или рынка в социалистическом городе должна не только отвечать своему прямому утилитарному назначению, но и служить культурно-общественным целям. Вокзальная площадь — это приемный зал города; а всякая промежуточная и мало значащая в обычное время городская площадь в дни революционных праздников может сделаться общественной площадью, с трибунами, сценой и декоративным убранством. Но наряду с этим в социалистическом городе приобретает значение специфически общественная площадь, предназначенная для массовых собраний, демонстраций и культурного отдыха.

Строительство парков, стадионов, дворцов Советов и крупных культурных комбинатов требует создания при них обширных площадей. При фабриках и заводах уже сейчас создаются общественные парадные дворы, типа открытой аудитории или театра; и даже на территории жилых кварталов площадь находит себе место: здесь она проявляется в виде открытой спорт-арены и площадок при местном общественном центре.

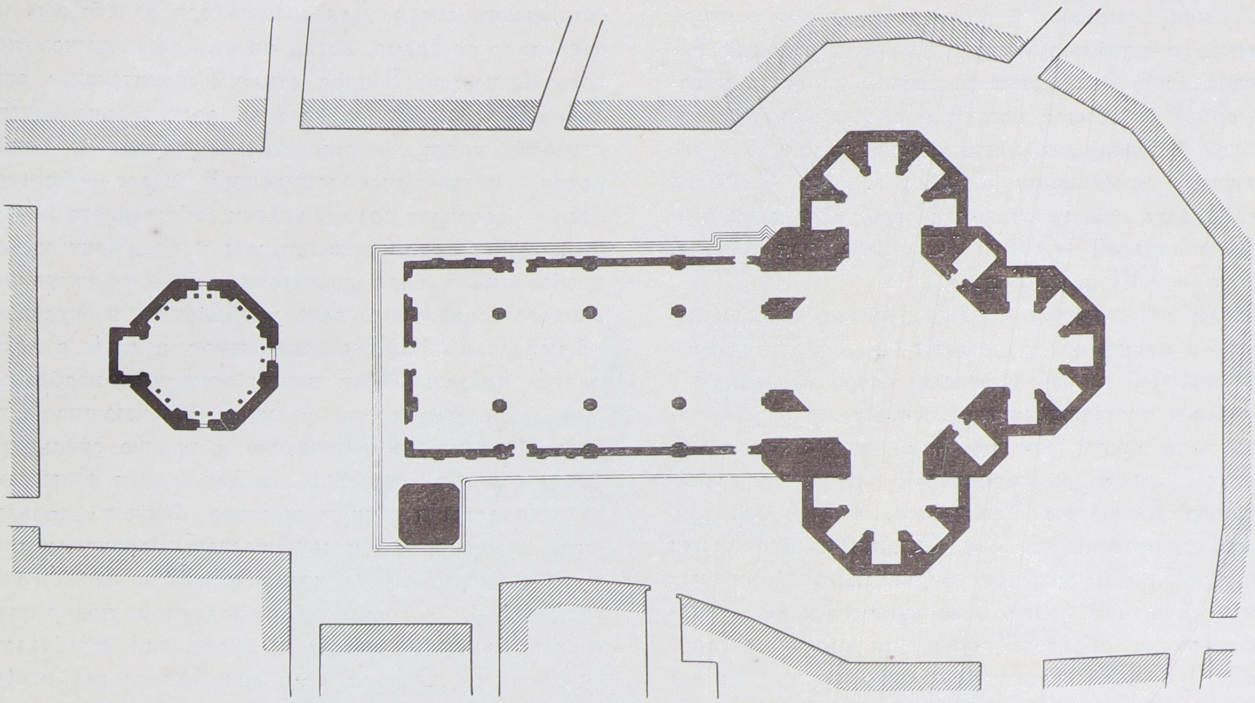
Само собой разумеется, что площадь общественного значения должна стать господствующим типом среди площадей социалистического города, ибо она призвана вмещать и оформлять человеческие массы в моменты восприятия явлений коллективной жизни. Здесь синтетическое искусство должно развернуться во всей широте своих изобразительных возможностей. Скульптура, зелень, фонтаны и мозаика в обработке фасадных стен и в плитах замощения должны подчиниться единому замыслу строителя; богатство и разнообразие архитектурных форм должно сочетаться с умелым использованием внешней среды — городского пейзажа, открывающегося в просветах улиц и входов, со ступеней монументальных лестниц, подводящих к этой площади — форуму нового города.

Культура Ренессанса создала несколько типов городских площадей, среди которых общественная площадь занимает господствующее положение. Можно смело сказать, что искусство градостроительства достигло своего наивысшего расцвета именно в строительстве общественных площадей, ибо в эту эпоху площадь была центром общественной жизни всего города и основным об'ектом строительства. Ею занимались крупнейшие мастера архитектуры. Брунеллоско, Альберти, Микельанджело, Перуцци, Сансовино, Палладио, Сангалло, Скамоцци — все это авторы, творцы площадей Ренессанса. Это им,— их каменщикам, плотникам, резчикам, в совершенстве владевшим техникой обработки мрамора, дерева и металла, — обязано человечество созданием бессмертных художественных произведений, которые и доныне нас изумляют, оставаясь непревзойденными во все последующие эпохи. В архутектуре общественных площадей итальянского Ренессанса социалистический город найдет богатейшее наследство.

ТИПЫ ПЛОЩАДЕЙ

История развития площадей Ренессанса начинается с того времени, когда в городах средневековой Италии зарождается регулярная торговля в форме непосредственного товарообмена между Востоком и европейскими рынками. Для того, чтобы производить торговые операции, необходима была известная территория, удобно связанная с путями подвоза товаров, достаточно обширная, чтобы вместить громоздкие повозки, людей, балаганы и навесы.

Средневековый город — скученный и тесный — далеко не всегда мог вместить в себя торжище; поэтому в ряде случаев оно располагалось рядом с городом, непосредственно за городскими стенами, но еще чаще оседало далеко за пределами горо-



8. Соборная площадь во Флоренции

Слева — баптистерий, справа — собор

дов — в тех местах, где по международному праву допускались полная свобода торговли и неприкосновенность личности купца. Так, центром международной торговли в XI—XIII веках были ярмарки Шампани, периодически собиравшиеся на «свободной территории», где каждый торговавший пользовался равными правами покупки, хранения и сбыта товаров. Место торга долгое время не имело определенных размеров и формы. Оно не обстраивалось и не оформлялось еще и потому, что сама торговля носила нерегулярный характер. Три-четыре раза в год здесь собирались крупные ярмарки, в остальное же время торжище оставалось пустым. Обмен между городом и деревней и между отдельными городами-соседями был еще слабо развит. Замкнутые формы натурального хозяйства стесняли торговлю. Крестьянство еще оставалось в кабале у сеньоров; работать на рынок и поглощать продукцию городских ремесел оно не могло, но наряду с этим в городе находилась значительная часть земледельческого населения. Сады, огороды, виноградники, пастбища, чередуясь с застройкой, располагались в самом городе, внутри городских стен. «Париж наполовину застроен, наполовину засеян»,— говорит летописец XIV века. Таким образом средневековый город не только об'единял ремесленное производство, но и включал в себя известные отрасли сельского хозяйства, имевшие больше чем подсобное для него значение [1].

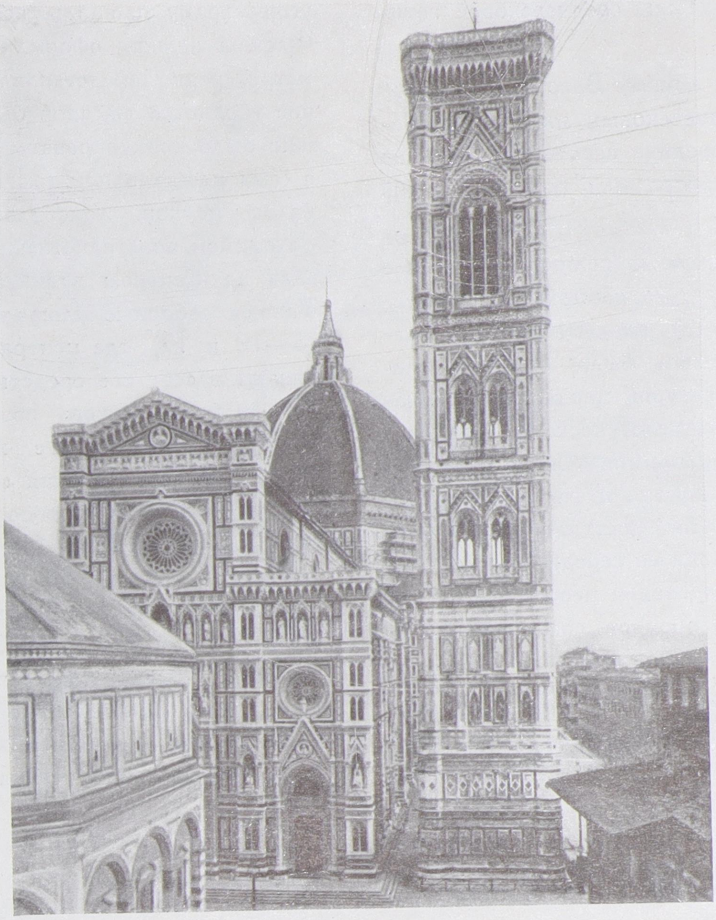
Только с победой денежного хозяйства вслед за международной торговлей упрочиваются торговые сношения между отдельными городами, а в тех областях, где торговой буржуазии в союзе с ремесленниками удается одержать победу над сеньорами и отменить крепостное право в деревне, возникает обмен между городом и деревней. Торговля становится регулярной. Вместе с ростом торговли изменяется значение рынка. Рынок уже центр жизни города; его необходимо защищать от внешнего врага так же, как защищают жилища, ратуши и церк-

[1] Bücher, Bevölkerung von Frankfurt a. M. im XIV—XV Jahrh., S. 261—263; Maurer, Geschichte der Städteverfassung, B. I—II; Weber, Wirtschaftsgeschichte, S. 273.

ви. Рынок включают в город. Собственно с этого момента и начинается предистория площадей Ренессанса, ибо включение рыночной площади в город сразу поставило вопрос о ее размерах, форме о связи с основными магистралями города и архитектурном оформлении ее. Для городов Северной Италии дата возникновения первых городских торговых площадей — XII и XIII века, для Южной Италии — XIII и XIV века.

Если мы говорим о площадях эпохи Возрождения, то в нашем представлении не могут не возникать образы, в той или иной мере связанные с стилевыми особенностями данного искусства. Площадь этой эпохи оформлена зданиями стиля Ренессанса, имеет планировочную структуру, свойственную площадям Ренессанса, и весь характер ансамбля, отвечающий ему. Однако можно ли эти площади производить от средневековых торговых площадей и, тем более, присоединять к ним позднe-готические образцы? Площади торговых городов XIII и XIV веков еще оформлялись зданиями готического стиля. Для архитектора далеко еще не наступило то время, когда он овладеет языком нового искусства. Вопрос стиля в архитектуре еще не назрел; он станет во весь рост только спустя столетие, когда сформируется общественная психология, когда господствующий класс — бюргерство — осознает роль и задачи собственного искусства, собственной архитектуры и пред'явит к ней требования в виде достаточно четко сформулированного социального заказа. Живопись и скульптура недалеко обогнали архитектуру, и лишь в литературе найдены были новые принципы изображения действительности, целиком отвечающие духу времени. Петрарка, Боккаччо и прочие гуманисты несут на своих знаменах передовые идеи Ренессанса. Новеллы и сатиры жестоко бичуют феодальную аристократию и монашество. Вокруг литературы завязался узел политической и идеологической борьбы. Словом поэта, подкупом, прикрытым и неприкрытым насилием буржуазия пробивается к власти. Однако, если архитектура как искус-

9. Соборная площадь во Флоренции. Собор, баптистерий и лоджия Бигалло



10. Собор Санта Мария дель Фьоре во Флоренции
Заложен Арнольфо ди Камбио в 1294 году. Колокольня начата Джотто в 1334 году, окончена Франческо Таленти в 1358 году

ство еще пользуется старыми изобразительными средствами, и «ненавистная готика», «наполовину отжившая» [1], все же еще неизбежна, то утилитарная сторона архитектуры уже изменилась. Площади, церкви, дворцы, города служат бюргерству; их содержание определяется интересами бюргерства, т. е. интересами господствующего класса. Вместе с изменением утилитарной стороны архитектуры изменились и некоторые композиционные принципы в архитектуре, — именно, те из них, которые непосредственно связаны с назначением сооружения и характером использования его. В них уже есть черты нового искусства, те черты, которые впоследствии раскроются в искусстве Ренессанса, когда оно овладеет языком своего времени. В архитектуре площадей последнего периода средневековья это выражается в освобождении середины площади от построек, в упрощении формы плана, в ориентации главных зданий на фронтальный аспект. Архитектура уже отрицает доминирующее положение церковных зданий; наоборот, здания подчиняются пространству площади и все вместе — человеку, человеку живому, из плоти и крови, человеку, раскрепощенному от уз средневековой схоластики и мистицизма. Все эти черты с еще большей очевидностью и выпуклостью присущи площадям Ренессанса в период его расцвета; здесь же они еще только намечаются, просвечи-

[1] Слова современников: Л. Б. Альберти, О живописи, т. IV; Дж. Вазари, Жизнеописания Мазаччо, Брунеллеско, Донато.

вают сквозь суровые одежды средневековой готической архитектуры.

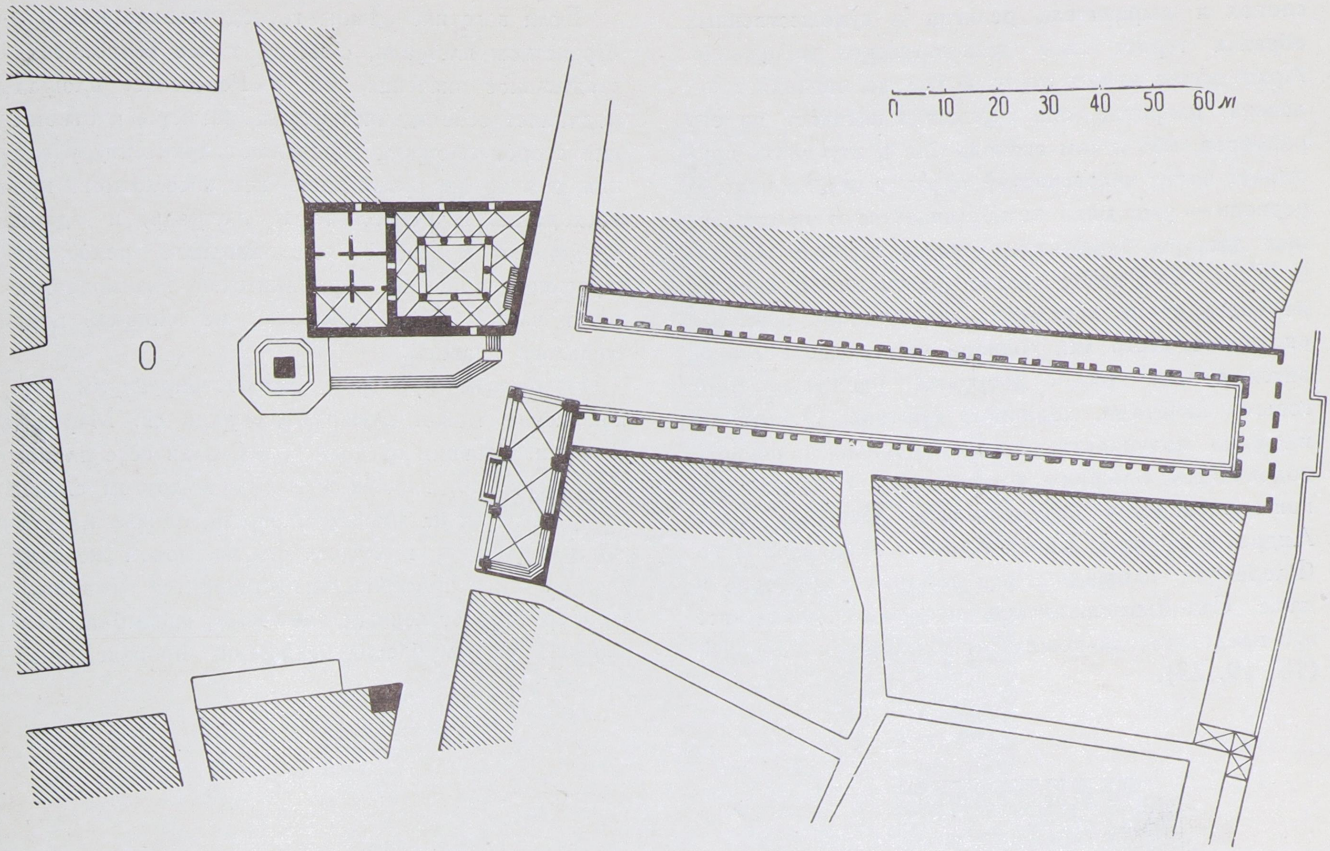
Площади, созданные в эпоху Возрождения, резко отличаются от средневековых площадей. Господствующим типом в средние века были соборная площадь со зданием собора или группой зданий посередине.

То значение, которое имела религия в середине века, не могло не отразиться на архитектуре церковных зданий и площадей, включающих эти здания. В то время церковь была главным элементом площади; архитектурой церкви противопоставлялось величие бога человеческому ничтожеству. Громада собора вздымается к небу, подавляя собою и человека, и площадь, и город. Площадь не существует как открытое, доступное взору, пространство; здание, заполняя ее середину, оставляет от площади небольшие проходы, необходимые для выполнения религиозных обрядов, связанных с обходом церкви и процессиями в городе.

Богослужения, проповеди и диспуты в средние века разыгрывались под сводами храма, почти не выходя наружу. Поэтому вполне естественно, что в угоду храму площадь всегда оставалась в тени. Фасады зданий, оформляющих площадь по периметру, редко представляли единство. Архитектурное убранство фасадов было скромно: оно не должно было конкурировать с главным — с церковью; а сама площадь при том значении, которое придавалось церкви, становилась не чем иным, как необходимой пространственной средой, средством показа архитектуры здания, которое она окружала. Таковы соборные площади во Флоренции и Пизе (8—10 и 17), где центральные здания сосредотачивают в себе все средства архитектурного, цветового и пластического воздействия, а площади не оставляют ничего. Те же законы взаимозависимости и соподчинения сохраняются в ансамблях площадей, имеющих иную планировочную структуру. П-образные и Г-образные площади с зданием собора или дворца во внутреннем углу (площадь Сиенского собора, площадь Сан Джованни е Паоло в Венеции, площадь Синьории во Флоренции и Прато (11—15) также подчинены главному зданию. Даже великолепная Пизанская площадь с баптистерием, собором и колокольней есть не что иное, как пространственная среда для этих зда-

11. Площадь и собор Сан Джованни е Паоло в Венеции

Собор построен между 1240 и 1435 годами, главный портал—в 1485 году



12. Площадь Синьории во Флоренции

ний. Площадь сама по себе бесформенна. Границы ее выявлены слабо; и вся ценность ансамбля заключается в зданиях и во взаимном расположении зданий (16, 17). Площадь средневекового города никогда не имела самостоятельного архитектурного значения; она сопровождала крупнейшие постройки города и целиком принадлежала им.

Площадь эпохи Возрождения уже на самых первых этапах своего развития противоположна средневековой. Чаще всего это светская площадь. Она используется как место торговли, место широких общественных собраний, турниров, парадов и карнавалов. В эпоху Возрождения сравнительно редко возникали соборные площади, но там, где их строили, им придавали уже иной характер, отличный от средневекового настолько же, насколько искусство Ренессанса отлично от готики. Начиная с XV века церкви утрачивают свое значение. Нельзя, конечно, сказать, что с падением феодальной культуры общество потеряло религию. Как бы ни было ожесточенны и пылки нападки гуманистов на церковь, как бы метко и зло ни высмеивалось феодальное духовенство, но в сущности борьба ведется не против религии, а против феодальной церкви, реакционной силы, которую буржуазии необходимо было преодолеть в ее борьбе за власть. Буржуазия не отвергает религии; она никогда не нанесет решительного удара устоям веры, ибо в ней она видит опору своего господства; она лишь старается видоизменить ее применительно к своим запросам. Она отнимает у церкви школу, науку, ограничивает ее влияние в искусствах, а там, где наиболее реакционные круги духовенства оказывают ей серьезное сопротивление, буржуазия стремится устранить их от всякой политической власти. Об'ективно, с утверждением господства буржуазии, власть церкви уменьшается; неудивительно поэтому, что здание церкви как

символ и выразитель религии в художественных образах теряет свое доминирующее положение. Архитектура новых церквей уже не подавляет человека: напротив, она стремится исходить из его размеров, ибо и сам господь бог в эту эпоху принимает чисто человеческий образ, а его жилище — церковь — уже мало чем отличается от великолепных дворцов буржуазии, первых граждан города. В XV и XVI веках здание церкви почти никогда не возводят на середине площади; оно занимает окраинное место (на границе ее); церковь становится в один ряд с дворцами буржуазии, торговыми палатами, лоджиями приоров. Отныне не площадь подчиняется зданию церкви, а церковь подчиняется площади и оформляет площадь; законы господства переместились. Площади Сант Андреа в Мантуе, Санта Кроче и Аннунциаты во Флоренции, площадь перед собором в Ливорно и даже Сан-Джиминьянская площадь-крошка — все это представители нового типа соборных площадей (18, 19, 23).

Если в готике здание господствовало над пространством площади, отнимая у нее всякое самостоятельное значение, то в Ренессансе площадь подчиняет себе здание; форма, размеры и отношения сторон площади определяют архитектуру здания, и в то же время здесь нет абсолютного превосходства. В Ренессансе и площадь, и здание представляют собой соподчиненное целое, построенное на основе гармонической взаимозависимости частей. В средневековье же площадь порабощалась зданием.

Интересным примером, иллюстрирующим это положение, может служить площадь св. Марка в Венеции. Сравним средневековый план ее с планом XVI века (20, 21). И в том, и в другом случае собор остается на границе площади, однако на старой площади он господствует, на новой же сама площадь (как пространство) становится главным, а собор второстепенным элементом ансамбля. Расширение и углубление площади, произведенные

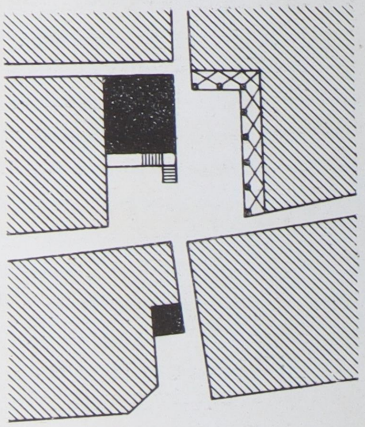
13. Площадь Синьории во Флоренции. Вид на улицу Уффиций и лоджию Ланци

14. Площадь Синьории и палаццо Веккио во Флоренции
Здание основано Арнольфо ди Камбио в 1298 году, перестраивалось в 1454 и 1495 годах, значительно расширено Вазари и Буонталенти в 1548—1593 годах

Ломбардо и Скамоцци в XV и XVI веках, и освобождение колокольни от пристроек привели к «переоценке ценностей». «Собор потерял свое значение», — говорит Гантнер[1], но ведь в этом закон архитектуры Ренессанса: после реконструкции собор мог получить только фасадное значение.

В Ренессансе форма площади приобретает смысл, а отношения и пропорции становятся ведущими; так должно было быть, ибо в Ренессансе центр площади никогда не застраивается, — площадь доступна глазу; наблюдатель воспринимает ее во всей полноте видения. Средневековая площадь, наоборот, всегда полускрыта. Выступы зданий, поставленных в центре площади или на ее изломах, не дают возможности увидеть ее в целом, но не иначе как по частям, в процессе обхода площади, в непрерывном движении. Поэтому и общая форма средневековой площади неопределенна, она никогда не имеет простого закономерного очертания. Площадь дробится на части, при чем каждая из этих частей имеет свои основные точки зрения, ориентированные на определенные участки собора или дворца, господствующего над площадью. Так, площадь перед базиликой Палладио в Виченце (55) распадается на три участка, три малых площади, из которых каждая имеет свою картину. Базилика, колокольня и дворцы, оформляющие площадь с внешних сторон, используются для многих

[1] I. Gantner, Grundformen der europäischen Städte, Berlin 1928.

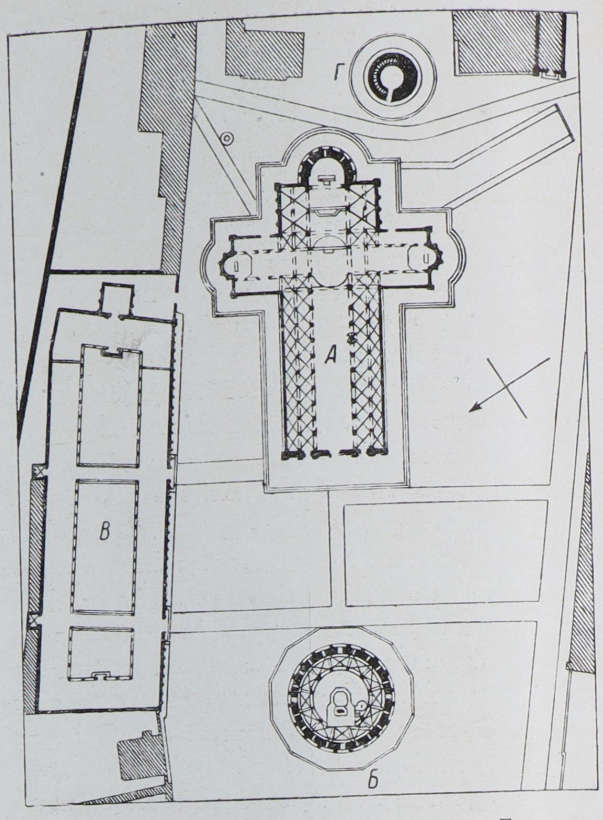


15. Площадь перед палаццо Коммунале в Прато

точек зрения; интересные раккурсы и различные условия освещения в каждом случае создают новизну; однако вся площадь композиционной целостности не имеет [1].

Площади, построенные в эпоху Возрождения, производят впечатление законченной формы. Равновесие находит в них свое полное выражение, а все элементы, составляющие целое, имеют известную самостоятельность — пользуются взаимной свободой. Однако в композициях Ренессанса никогда не нарушается сцепление частей; целое сохраняется даже в тех случаях, когда здания, составляющие комплекс, порознь имеют симметричное построение (например, собор, колокольня и стена, примыкающая к собору Санта Мария Новелла во Флоренции) (172, 173).

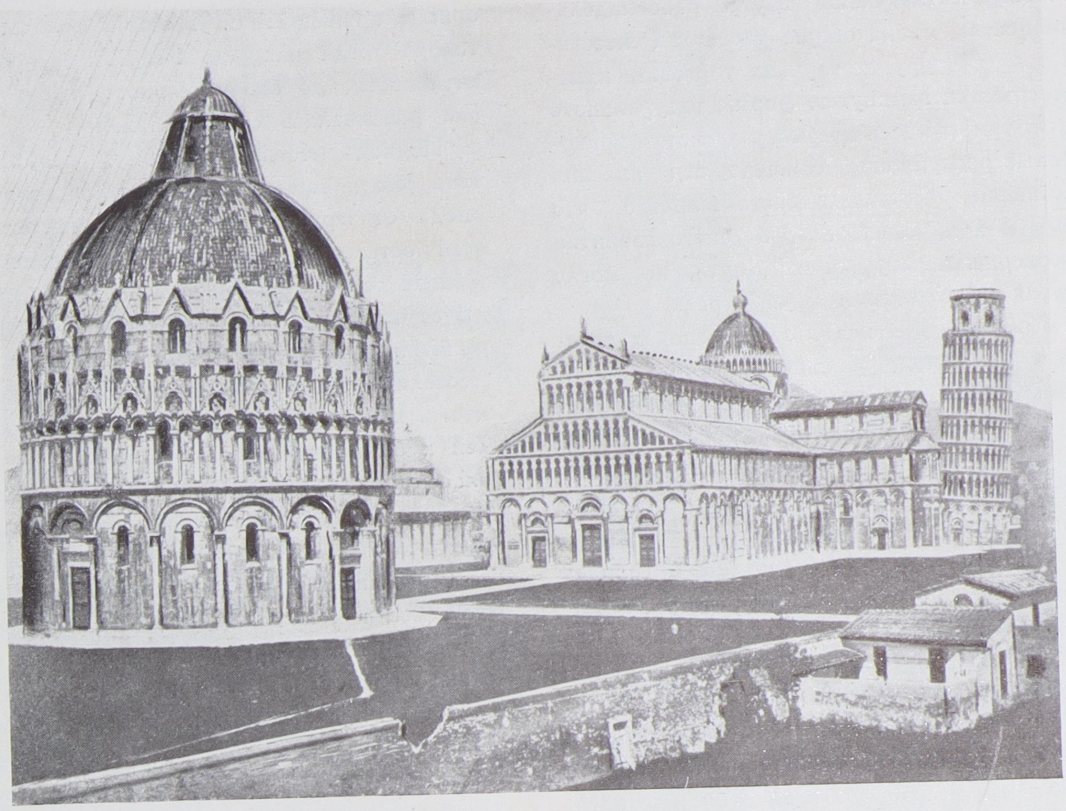
Средневековая площадь не закончена; равновесие она находит в результате взаимодействия несимметричных форм. Там, где площадь получает большой простор и главное здание становится видимым полностью (например, площадь Миланского собора) (22), сущность средневековой площади выхолащивается, ибо в неполном восприятии целого, в нарушении ясности, в сильных раккурсах, заставляющих здание стремительно убегать в высоту, заинтересована готика как стиль. Этим достигается то впечатление таинственности и неразгаданности, которые свойственны мистическому миросозерцанию средневековья.



16. Соборная площадь в Пизе. А—собор, Б—баптистерий, В—Кампо Санто, Г—колокольня

Площади итальянского Ренессанса имеют много общего с античными. Форумы Древнего Рима и агора эпохи расцвета греческого искусства обычно считаются прообразами площадей Ренессанса. И в самом деле, там и здесь налицо правильность рисунка плана, свободная середина площади с преобладанием пространства над зданиями, метрический порядок в построении фасадов (система колонн и аркад), наличие закономерных отношений и явная пропорциональная связь. Некоторые из этих площадей почти вплотную приближаются к античным образцам. Так, венецианская площадь св. Марка как бы воспроизводит агору Ассоса (25). Трапециевидный план, расширяющийся в сторону главного здания, стоящего в конце площади, колоннады с лоджиями по сторонам и

[1] Площадь Синьории сложилась не сразу. Средневековый палаццо был оформлен впоследствии Палладио, построившим вокруг его основного корпуса двухэтажную аркаду. С постройкой палаццо Коммунале и постановкой колонн левая часть площади приобрела самостоятельный характер.



17. Соборная площадь в Пизе. Общий вид

расположение главного входа в торце, по малому основанию трапеции, — все это присуще обеим площадям. Однако не трудно доказать, что площадь эпохи Возрождения, по крайней мере на первых этапах своего развития, складывалась самостоятельно, вне всякого прямого или косвенного заимствования классики. Несомненно то обстоятельство, что само освоение классического опыта в архитектуре вообще и в построении площадей в частности стало возможным только тогда, когда утвердилось господство буржуазии и под ее властью сформировались общественная психология и идеология. Но это относится к XV и XVI векам[1], тогда как первые предвестники площадей Ренессанса появляются в конце XIII и начале XIV веков, т. е. в то время, когда искусство оперировало готическими средствами и проблема стиля не вставала перед мастерами архитектуры во всей своей полноте.

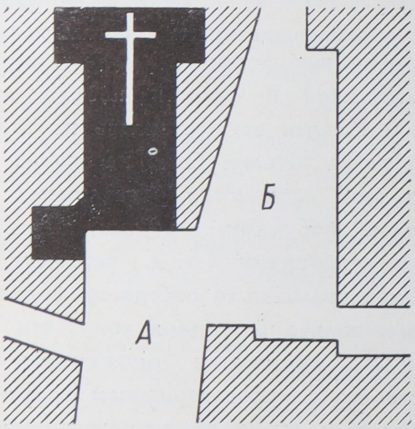
Античное искусство начинают изучать только в XV веке. Тяготение к античности об'ясняется не только стремлением противопоставить средневековому мистицизму формы реального мира, взращенные классикой, и легкость победы античных традиций в Италии осуществилась не только потому, что почва Италии была насыщена живыми остатками этой античности, развалинами необ'ятных дворцов, форумами, статуями, императорскими банями, гробницами и т. д.; тяготение к классике и сокрушительная ее победа на фронте искусства осуществились благодаря тому, что в сознании общества произошли титанические сдвиги, сблизившие его с миросозерцанием древних.

В самом деле, эпоха демократии в Греции, эпоха интенсивного развития элементов капитала (тор-

[1] Освоение классического наследства прошло красной нитью через всю историю искусства Ренессанса. Более всего Ренессанс приблизился к античности в работах Палладио и Санмикели, т. е. в последний период своего существования.

говля, ростовщичество, банки) внутри рабовладельческого общества, имела общие черты с Ренессансом. И в том, и в другом случаях торговым капиталом вытесняются замкнутые формы натурального хозяйства; и там, и здесь на смену деспотий приходят торговые республики. Конечно, эти явления не тождественны, однако то обстоятельство, что обе системы в ходе своего исторического развития как бы совершили одинаковый путь, не могло не отразиться на сближении их надстроек.

Агора и форумы возникали в тех городах древнего мира, где успешно развивалась торговля. С уничтожением тирании и утверждением демократии в Афинах и греческих колониях на побережье Малой Азии, в Африке, в Южной Европе разрушались (или в некоторых случаях естественным образом приходили к упадку) акрополи — нагорные крепости тиранов. На смену им в городах Греции приходили агора, в Риме — форумы, — площади рынка, народных собраний, суда. Очевидно, что социальная природа площадей Ренессанса и древней классики близка друг другу; неудивительно, что и планировочная структура и характер композиционных приемов, положенных в основу архитектурной организации этих площадей, имеют столь много общего. Однако ставить в зависимость площадь Ренессанса от античной можно только лишь в отношении преемственности стиля. Лишь когда архитектура Ренессанса приняла классический ордер и стала применять полуциркульную арку, когда в новых постройках появились античные пропорции, а скульптура и древний орнамент снова стали украшать фасады дворцов,— только тогда площадь Ренессанса протянул руку античности; до окончательного оформления стиля она развивалась самостоятельно.



18. Мантуя. А—площадь Сант Андреа, Б—площадь д'Эрбе

Подводя итоги сказанному, необходимо отметить, что площади эпохи Кватроченто, точнее—периода от Брунеллеско до Браманте, аналогично всей остальной архитектуре гражданских и церковных сооружений, — в меньшей степени зависели от классики, чем последние образцы. В восприятии античности у Брунеллеско, Альберти и Росселино было много творческой непосредственности. Их постройки рождались вдохновением, волей к созданию нового; и не потому ли черты классического наследства в них смягчены и подвластны основному самобытному замыслу? В работах первых архитекторов Ренессанса сказывается (чуть ли не в равной степени с классикой) влияние местных архитектурных памятников. Площади, дворцы и соборы Венеции отличны от тосканских образцов; архитектура Ломбардии не похожа на Рим, а Пьемонт не повторяет Сицилии.

В XVI веке эти различия заметно скрадываются, а искусство Барокко уже не имеет местных различий.

В работах последних мастеров Ренессанса (Вазари, Палладио и др.) архитектура теряет свою самобытность. Буржуазия переживает в это время критический период. С потерей рынков и оживлением в лагере феодальной реакции нарушается ход ее прогрессивного развития. Буржуазия перерождается; инициатива уходит из ее рук. Все это не может не отразиться на архитектуре; перепевы мотивов прошлого, тщательное изучение и подражание античным образцам характерны для архитектуры этого периода.

История развития площадей эпохи Возрождения неразрывно связывается с историей первоначального капиталистического накопления, с возвышением и упадком торговых городов Италии и судьбами общества, основавшего в них свою культуру. Мы различаем три основных этапа в развитии площадей: первый из них относится к периоду интенсивного развития элементов капитала в городах средневековой Италии (поздне-готические площади, конец XIII и XIV веков); второй — соответствует периоду расцвета торговых городов (площади Раннего Ренессанса, XV и первой четверти XVI веков); третий — принадлежит эпохе

нарастающего экономического кризиса, эпохе феодального перерождения бюргерства (Высокий Ренессанс и начало Барокко). Каждый из этих этапов создал свои особые типы городских площадей, имеющих самостоятельную художественную ценность.

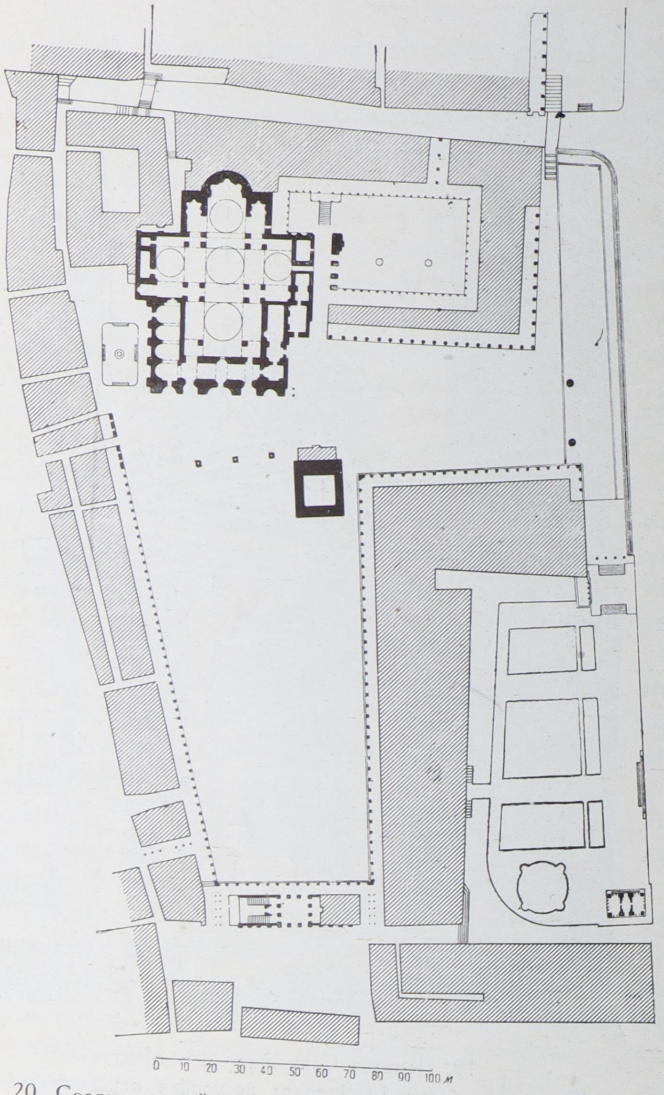
ТОРГОВО-ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПЛОЩАДИ

С того времени, как площадь рынка включилась в город, быстро растет ее значение. Подобно торговым площадям древности, новая площадь совмещает в себе все функции городской общественной жизни. Здесь и торговля, и рыночный суд, и весы. В лоджиях и на балконах заседает городская знать, и выборные городского управления публично разрешают дела торговли, займов, строительства и обороны города; на той же площади с трибуны и помостов герольды и папские легаты читают указы церковной и светской властей.

По праздникам площадь превращается в театр; нередко она становится местом турнирных состязаний, боя быков, выступления атлетов и клоунов. Площадь вся преображается, перестраивается. Толпы народа заполняют ее по краям, оставляя открытой середину — арену состязаний, или располагаются в центре. Тогда на приподнятой площадке перед фасадом собора или палаццо, соревнуясь с его убранством пестротой и яркостью своих одежд, выступают любители-актеры. Танец, фигурное шествие и пантомимы под музыку флейт и цимбал — вот основное содержание этих театральных представлений.

Социальной ролью площади определяется место площади в городской системе, связь с магистралями города, форма, величина и характер архитектурного оформления ее. Поздне-готические площади, как правило, располагались у окраины города, ибо в тех городах, которые переживали реконструкцию, площадь еще сравнительно недавно включилась в городскую систему; она еще не успела обстроиться настолько, чтобы занять центральное положение в городе. С другой стороны, рынок требовал удобной связи с внешним миром — путями подвоза товаров, загородными дорогами и широкими городскими улицами. Требования, пред'являемые к площади со стороны рынка, противоречат ее культурно-общественному содержанию и, как мы увидим дальше, приведут к распаду функций. В XV и XVI веках общественная площадь отделится от торговой и займет центральное положение в городе; рынки, почти как правило, будут возникать на окраинах города, вблизи городских ворот, у главных дорог — путей торгового транзита. Так, сиенская площадь, Кампо, служившая рынком в XIII и XIV веках, занимала окраинное положение в городе. С ростом города и увеличе-

19. Церковь Сант Андреа в Мантуе
Проект Альберти 1459 года; постройка осуществлена в 1472—1494 годах

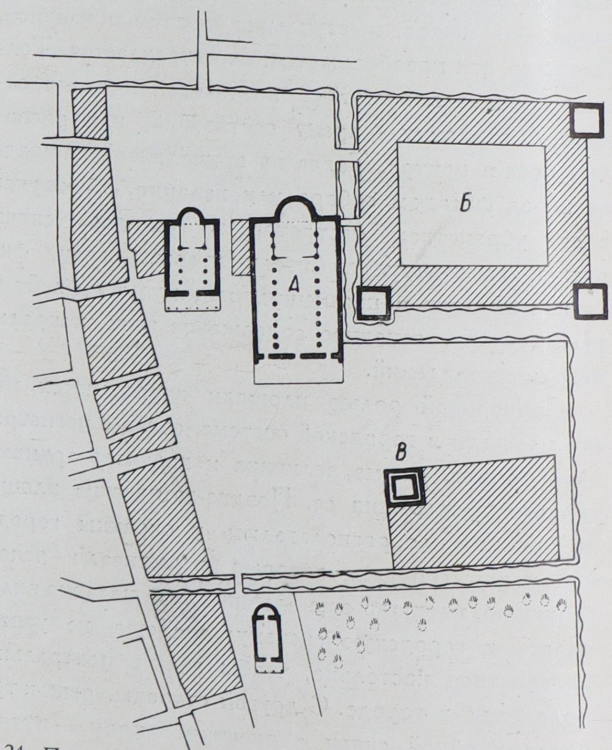


20. Средневековый план площади Св. Марка в Венеции

нием общественного значения площади она постепенно становится центром города. Рынок вынужден переселиться на окраину. Меркато Векио — старый рынок Сиены — возник в результате распада функций площади. Он и доныне лежит на границе города; площадь дель Чистерна в Сан Джиминьяно также была основана у ворот старой городской стены [1] (24).

[1] В настоящее время площадь дель Чистерна находится в центре города. Город сильно разросся, построил вторые стены, и рынок снова был принужден переселиться. Новые торговые площади обосновывались у кольца внешних стен.

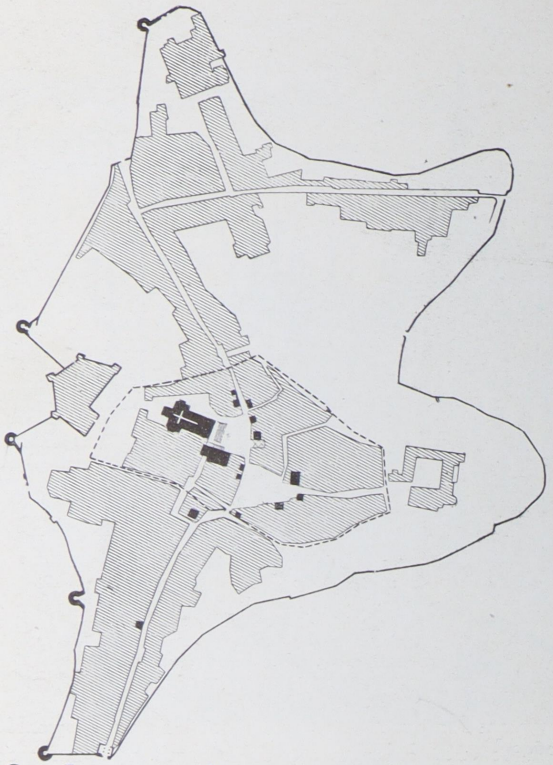
Площадь общественных собраний требовала изоляции ее от городских магистралей. Площадь или застраивали по периметру плотным кольцом зданий, или окружали аркадами, или располагали при пересечении второстепенных улиц — путей пешеходного движения. Связь площади с главными магистралями осуществлялась или через посредство арочных входов, вкомпанованных в фасад зданий, оформляющих площадь (площадь Кампо в Сиене), или через посредство переулков, подводящих к главной улице. Таким образом площадь получала необходимую защиту от уличного шума и пыли. Общественной ролью площади об'ясняется ее замкнутая форма. В самом деле, в тех случаях, когда площадь является зрительным залом открытого театра, замкнутость ее формы обязательна, ибо для нормального восприятия зрелища необходимо, чтобы наблюдатель ощущал позади себя стену, чтобы боковые стороны были видимыми и направление их по отношению к «сцене» или фасаду дворца, на фоне которого происходит действие, было такое, чтобы «сцена» приковывала внимание зрителя, не рассеивая его по сторонам. Площадь для зрелищ аналогична те-



21. План площади Св. Марка после реконструкции

22. Миланский собор
Начат постройкой в 1386 году, закончен в начале XIX века

23. Площадь Аннунциаты во Флоренции. Вид со стороны главного входа

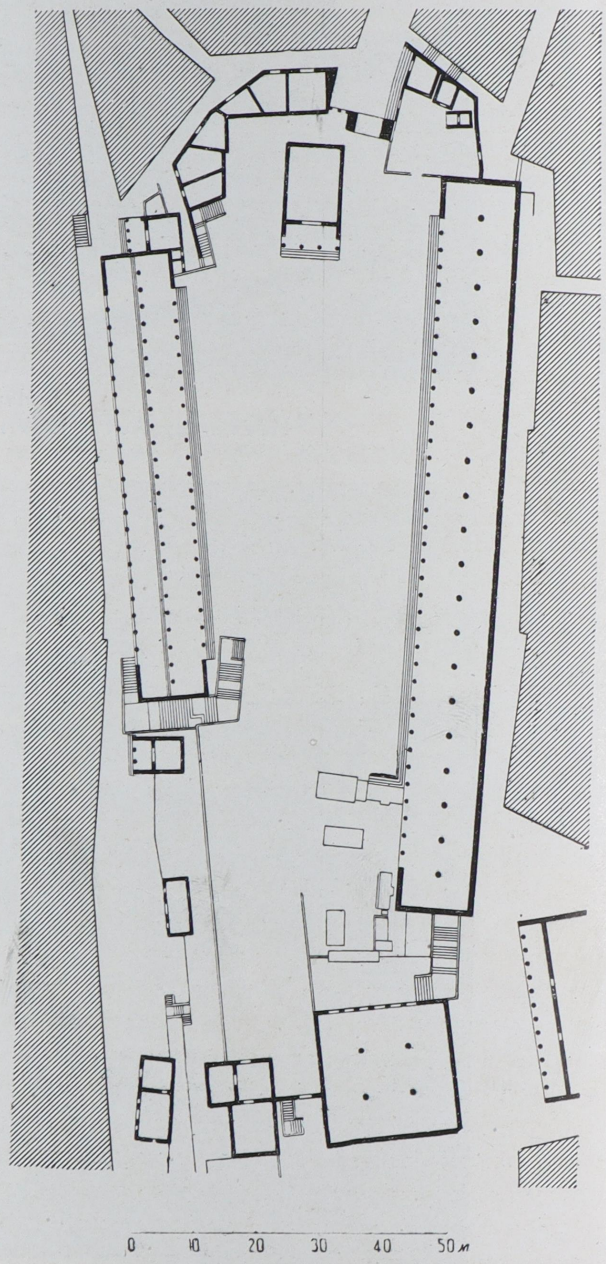


24. Сан Джиминьяно. В центре площадь дель Чистерна — рынок. Пунктиром показаны стены старого города

атральному залу. Кроме того, замкнутая форма, замкнутая среда хорошо организуют массы, делают коллектив сплоченной, концентрированной силой. Но совсем необязательной бывает полная изоляция площади от внешнего мира: в ряде случаев удовлетворяет только зрительное ощущение этой «замкнутости». Площади этого периода дают несколько способов решения замкнутой формы.

Один пример: площадь-двор перед фасадом церкви Серви в Болонье (27, 28) отделена от улиц, окружающих ее с двух сторон, свободно стоящей аркадой. Своды аркады образуют навес над тротуарами улиц. Во время карнавалов и мистерий, когда площадь наполняется людьми, — это полуоткрытое фойе театра, место, где можно укрыться во время грозы, где продаются цветы и напитки, куда, по капризу актера, на одно-два мгновенья переносится театральное представление. Площадь видна извне так же, как и с площади видны улицы. Однако с улиц она воспринимается как обособленная, замкнутая среда. Внутри ее зритель ощущает себя уверенно и спокойно, — ничто не мешает ему видеть действие, внимание его заострено, слух напряжен.

Форма площади есть функция ее работы. Точнее: в тех случаях, когда создают площадь, придавая ей прямое утилитарное значение, форма площади в первую очередь определяется этим фактором — фактором работы. Архитектурные задачи возникают тогда в союзе с ним, т. е. на основе тесной увяз-

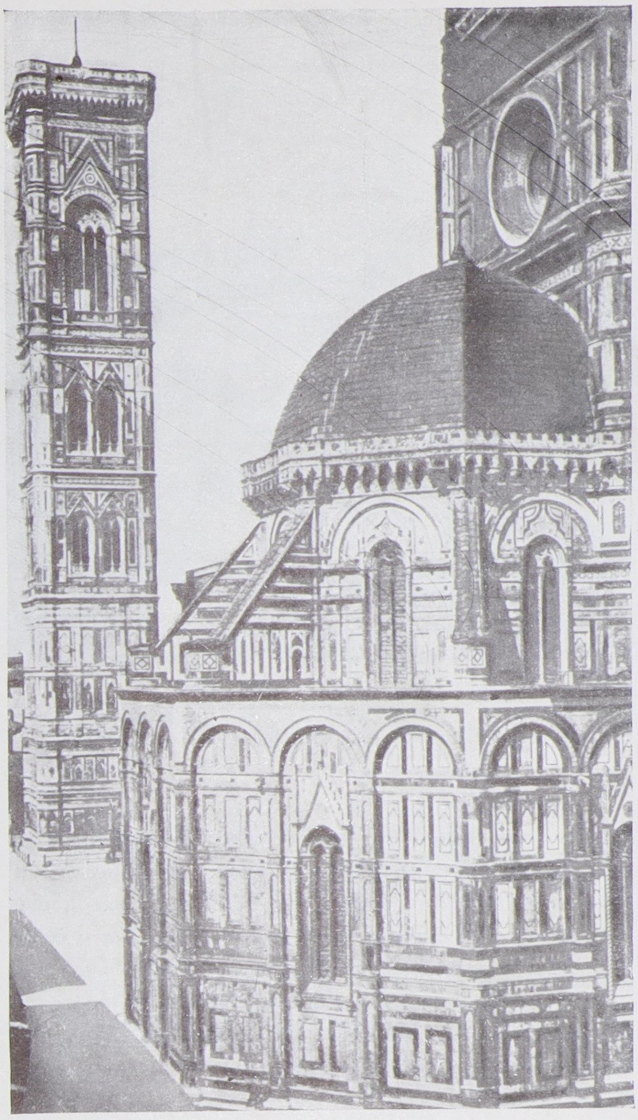


25. Агора в Ассосе

ки функциональных и архитектурно-художественных элементов. С потерей своего утилитарного значения площадь становится декоративным элементом города. Архитектура ее уже не вырастает из прямых потребностей жизни, и очень часто такие решения становятся беспомощными; бесформенность, диспропорции, декоративизм присущи этим решениям.

Площади XIV и начала XV веков опираются на то живое человеческое содержание, которое они призваны вмещать. Форма площади исходит из специфических форм размещения коллектива, которые характерны для каждого действия в отдельности. Так, например, театр, цирк, собрание требуют сплочения коллектива вокруг арены, перед трибуной оратора, игровой площадкой. Зрители группируются амфитеатром, полукругом, трапецией. Площадь повторяет эти формы, закрепляет их контуром плана и всем своим архитектурным оформлением. Форма площади Кампо (Сиена) становится понятной, когда мы видим ее наполненной людьми (29—32).

Наиболее распространенными формами этих площадей являются — квадрат, круг, полукруг, многоугольник, трапеция. Но почти нигде не встречаются эти формы в их чистом геометрическом виде. Рисунок плана еще неправильный; он только приближается к геометрии, отнюдь не подходя к ней вплотную. Примеры решения этих площадей показывают, что правильность площади, закономерность ее формы не всегда обеспечивает высоту ее художественного содержания. Нередко площади неправильной формы имеют большую художественную ценность, и, наоборот, геометризация приводит к упрощенчеству, вызывая жесткость и сухость линий. Площади рассматриваемого периода никогда не имеют сугубо изломанного плана; вместе с тем они никогда не приближаются и к «геометрии». Они ищут пути между тем и другим. Нарушение правильной формы никогда не переходит границы видимости, т. е. того момента, когда эта неправильность начинает бросаться в глаза. Наоборот, отступление от прямой, прямого угла, закономерно развивающейся кривой траектории крайне невелики: отступают затем, чтобы нарушить неподвижность, оживить форму, избежать ее определенности и точности. Применением круга, квадрата и многоугольника всегда преследовалась цель построения целого, ибо площадь в то время была не только пространством, вмещавшим человека, но и архитектурным центром города. Господство площади в городской системе обязывает решать ее компактно, а круг, квадрат, многоугольник, вписанный в круг, как компактные формы, наиболее пригодны для этой цели.

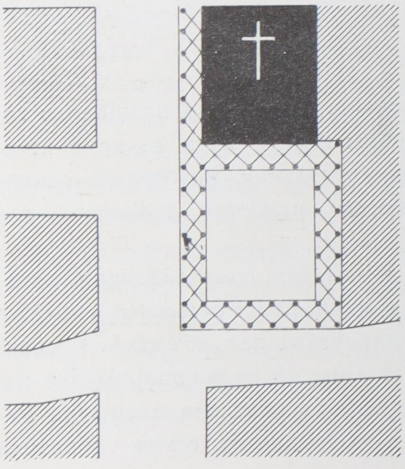


26. Абсиды Флорентинского собора

Соподчинение элементов, составляющих архитектурное целое площади, для Ренессанса решается преобладанием пространства над об'емами. Господствует площадь, а здания ей подчиняются. Это характерно для всех этапов развития площадей Ренессанса, начиная с поздне-готических образцов

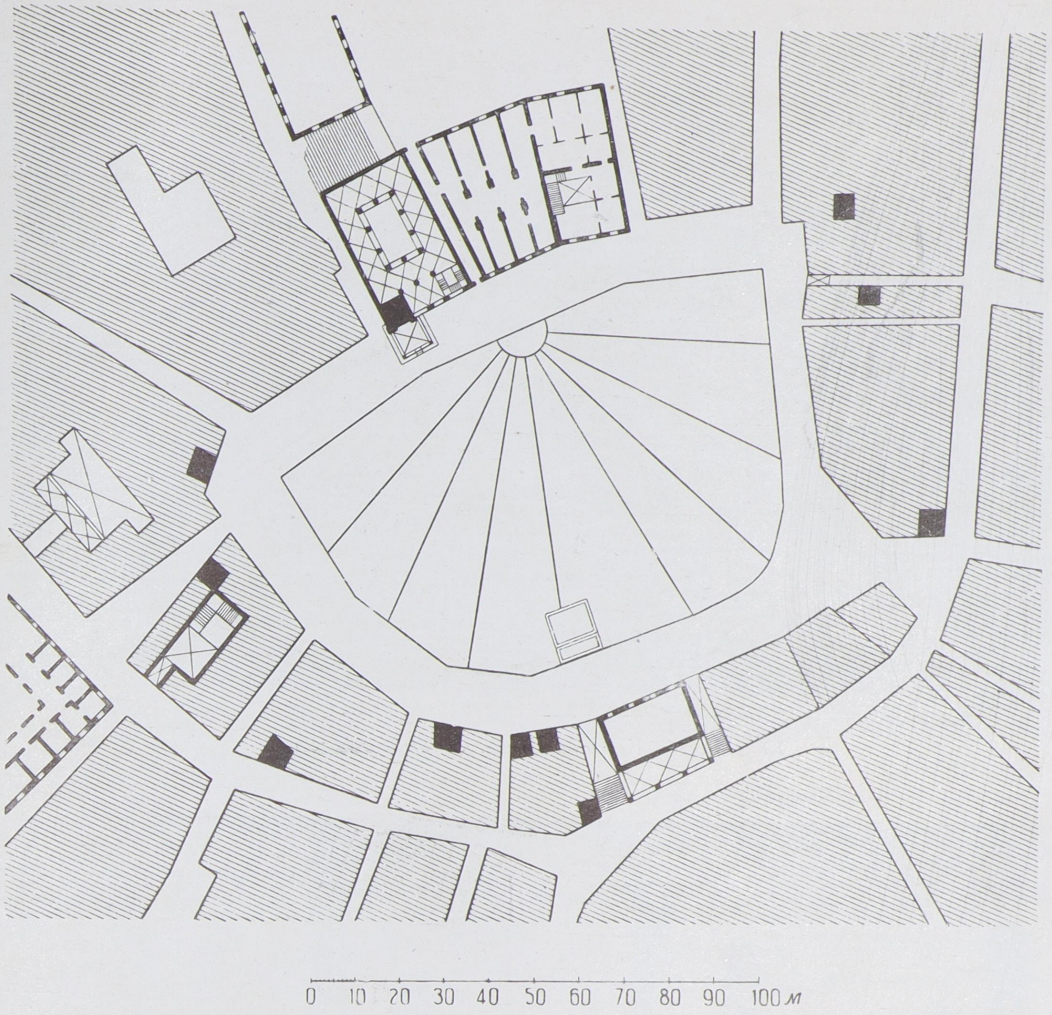
27. Площадь перед фасадом церкви Серзи в Болонье. Построена Фра Андреа Манфреди около 1383 года

вплоть до Барокко. Чтобы сделать площадь господствующей, а здания — ей подчиненными, строители умышленно лишали здания трехмерности. Плоскостное решение фасадов, отсутствие глубоких ниш и скрытие парапетом крыши, — все это превращает трехмерную форму в фасад. Но этим не ограничиваются; там, где есть возможность скрыть от наблюдателя боковые стороны здания,— их скрывают. Застройка превращается в плотное кольцо стен, непроницаемую поверхность (вогнутую или прямую). В угоду площади ломаются фасады палаццо. Чем же, как не стремлением обесценить здание, можно об'яснить изломы фасадов палаццо Санседони и палаццо Публико в Сиене? (32). Дворец Публико — первое здание города, ратуша, резиденция власти; на его сооружение затрачиваются громадные деньги. Целые поколения первоклассных художников работают над его украшением; оно — предмет национальной гордости сиенцев. Однако и оно подчиняется площади. Окраинное положение, скрытость боковых сторон и, главное, изломы лишают его самостоятельности. Фасад, расчлененный на три участка, три плоскости, образует собою вогнутую поверхность. Центр тяжести композиции перемещается вперед, он лежит уже не внутри здания, а вне его, перед ним. Там, где сбегаются линии замощения, между площадью и фасадом дворца, находится тротуар, — игровая площадка, сложенная из травертинского камня. На ней в то время выступали актеры, ораторы и проповедники. Это — фокус внимания зрителей, это — центр тяжести площади и всех сооружений, оформляющих ее (33). Таким образом, обесценивая здания и сосредоточивая внимание на том, что они окружают, т. е. на пространстве, тем самым выдвигают основное содержание площади, ради чего она создана, — вырастает человек, человеческая фигура. Площади эпохи Возрождения не мыслятся без живого человеческого содержания; площадь пуста без толп народа, как пуст зрительный зал театра без публики. Пространства и об'емы, оформляющие площадь, есть только вместилище главного—человека; поэтому вся композиция площади есть нечто незаконченное: она получает свое завершение при наполнении площади людьми.



28. Схематический план площади перед фасадом церкви Серви в Болонье

В архитектуре площадей большое значение имеют моменты ориентации. Всем нам хорошо известны «безликие площади». Это в большинстве своем площади, лишенные ориентации. Входя на такую площадь, зритель теряется, ибо картины, открывающиеся перед ним, похожи одна на другую; в архитектуре площади нет преобладающего, ведущего мотива, весь строй ее равномерен, он держится на большем или меньшем равноправии слагающих частей. Чаще всего это явление можно наблюдать на круглых и многогранных площадях. Ама-

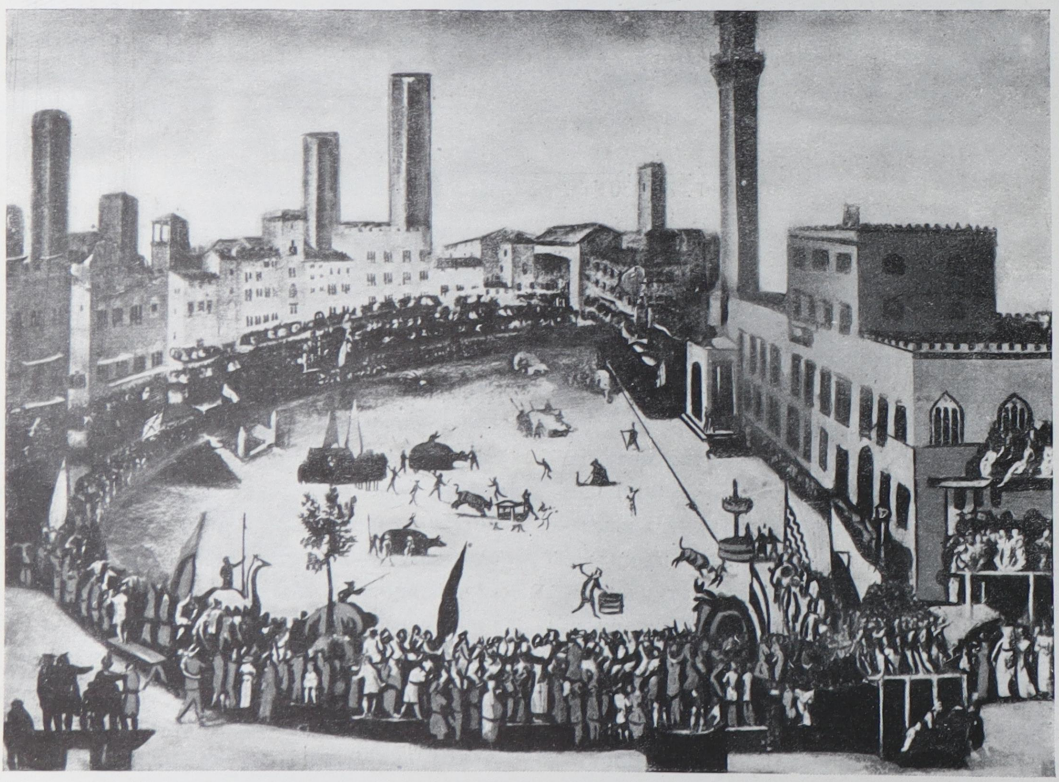


29. Площадь Кампо в Сиене. Радиальными линиями показан рисунок замощения

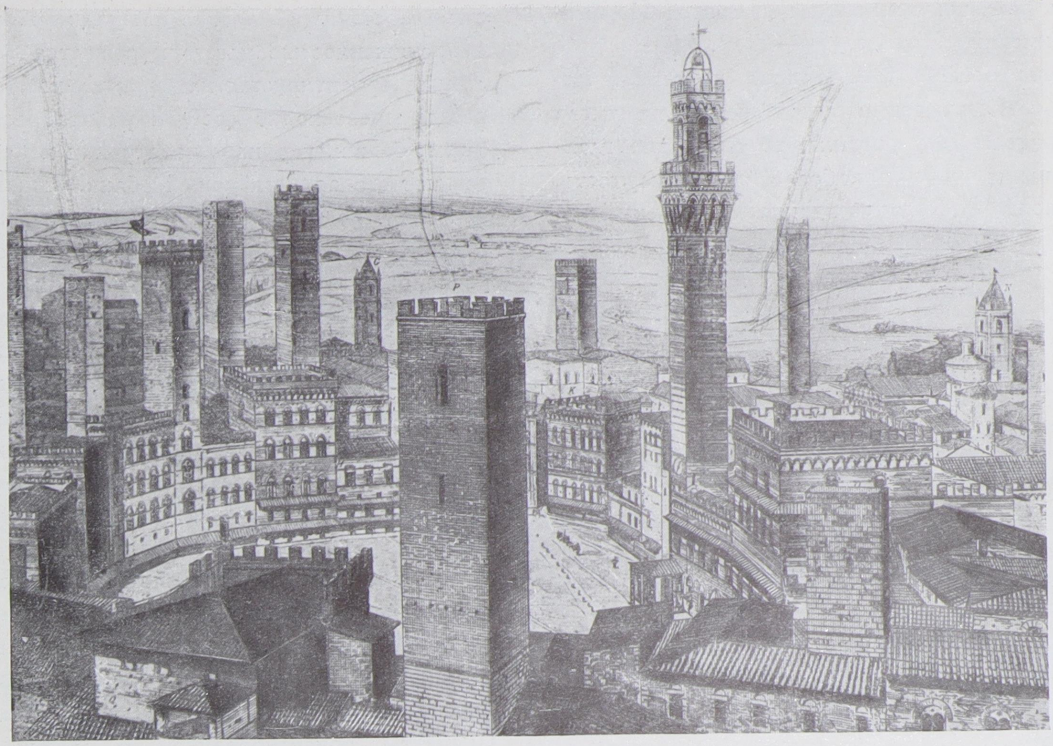
лиенборг в Копенгагене и площадь Звезды в Париже (34—36) ставят втупик человека, впервые их увидевшего. В первом случае путаница еще не так велика, ибо к площади примыкают всего две пары взаимно перпендикулярных улиц, при чем каждая из них имеет свою собственную перспективу. Однако, сделавши полукруг по этой площади, теряешь ориентацию. Забыты и место, откуда вошел на площадь, и направление дальнейшего пути. Только памятник — конная статуя, стоящая в середине площади — до некоторой степени спасает положение: преобладающая ось ее ориентирует зрителя в пространстве. Но парижская площадь просто мышеловка. Двенадцать почти одинаково оформленных улиц, двенадцать одинаковых зданий и циркульный газон вокруг арки — ведь это пространственная шарада; здесь легко заблудиться! Вы путаетесь на площади, вы идете ощупью, читая названия улиц по углам. Ваша зрительная ориентация заменяется счетом пройденных уличных пролетов и расспросами встречных прохожих. Мы не отнимаем художественных качеств у этой площади. Она широка и парадна, ее перспективы безграничны, но все это отнюдь не снимает тех недостатков, которые кроются в ее дезориентации.

Подобных решений мы не найдем ни в Ренессансе, ни в классике. Правда, и в ту, и в другую эпохи архитекторам не приходилось разрешать столь сложных вопросов городского движения, которые в свое время стояли перед Оссманом при

30. Площадь Кампо в Сиене. Современный вид



31. Зрелища на площади Кампо в Сиене. (С картины Дж. Террени, галлерея Уффиций во Флоренции)



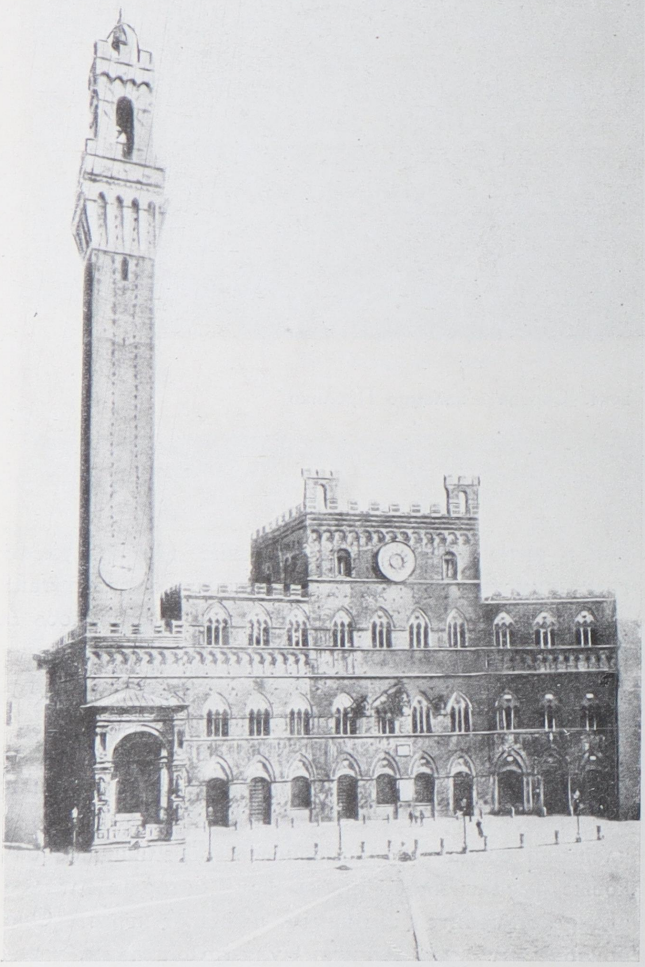
32. Площадь Кампо в середине XIV века. Справа — палаццо Публико

реконструкции Парижа; но мы уверены, что классики решили бы их по-иному. Транспорт у них никогда не поработил бы человека. Пучкование магистралей далеко не всегда бывает выгодным,— наоборот, раз'единяя их, уменьшая количество впадающих в площадь улиц, можно найти более легкие и более эффективные способы решения технических и художественных задач.

В тех случаях, когда Ренессанс решал площадь, моменты ориентации ставились наряду с проблемами формы, единства и соподчинения элементов. Бесспорно то, что уже характер использования площади (зрелища), помимо простой ориентации в пространстве, требовал еще «направленности» ее архитектуры. Поясняем: структура площади должна быть такой, чтобы без напряжения и поисков, в результате брошенного взгляда, мы могли понять ее внутреннюю сущность; найти главное, сосредоточиться на главном и, наконец, найти свое место на площади. Площадь должна организовывать массы, подсказывать им направление движения и ритм движения. В классике (мы разумеем греко-римскую классику) эта задача решалась так: главное здание — чаще всего храм — ставилось в глубине площади (продолговатая площадь уже лучше ориентирует, чем квадрат и, тем более, круг). Главное здание трактовали как об'емную форму. Его окружали с трех сторон пространством; боковые стороны площади обносили колоннадой или отдельно стоящими колоннами. Метрический ряд членений создает равномерность, обезличивает боковые фасады площади, на фоне которых главное здание становится активным, начинает играть. Оно приобретает силу магнита. Судя по остаткам, которые дошли до нас, и по современным реконструкциям, площади эти обладали большой направляющей силой. Входя на площадь с любого главного или второстепенного входа, зритель не мог не повернуться лицом к храму, ибо это была главная и единственная точка зрения; здесь равновесие достигало своей полноты, а зритель ощущал свое место на площади узаконенным. Наиболее удачными

примерами решения ориентации являются Помпейский и Римский форумы (37—41) [1].

Ренессанс решает этот вопрос по-иному. Если поздне-готическая площадь в целом не имела строго определенного рисунка, то очертание главной стороны ее уже приобрело закономерность. Здесь располагают главное здание. По большей части его ставят в глубине площади; в соответствии с протяженностью площади решается его высота. Здание ориентируется на фронтальный аспект; оно всегда превосходит соседей разнообразием своих форм; башни, карнизы, надстройки и балконы обогащают его архитектурный облик. Их используют как средство игры света и теней на фасаде. Отчасти в связи с этим, но главное, конечно, исходя из расположения зрителей по отношению к «сцене», главной картине, площадь соответствующим образом ориентируют по сторонам света. Чаще всего ее обращают на восток, северо-восток. Таким образом, во второй половине дня, в то время когда площадь используется для культурно-общественных целей, фасад получает наиболее выгодное боковое или полуфронтальное освещение; вечером на нем дольше всего сохраняются краски зари.



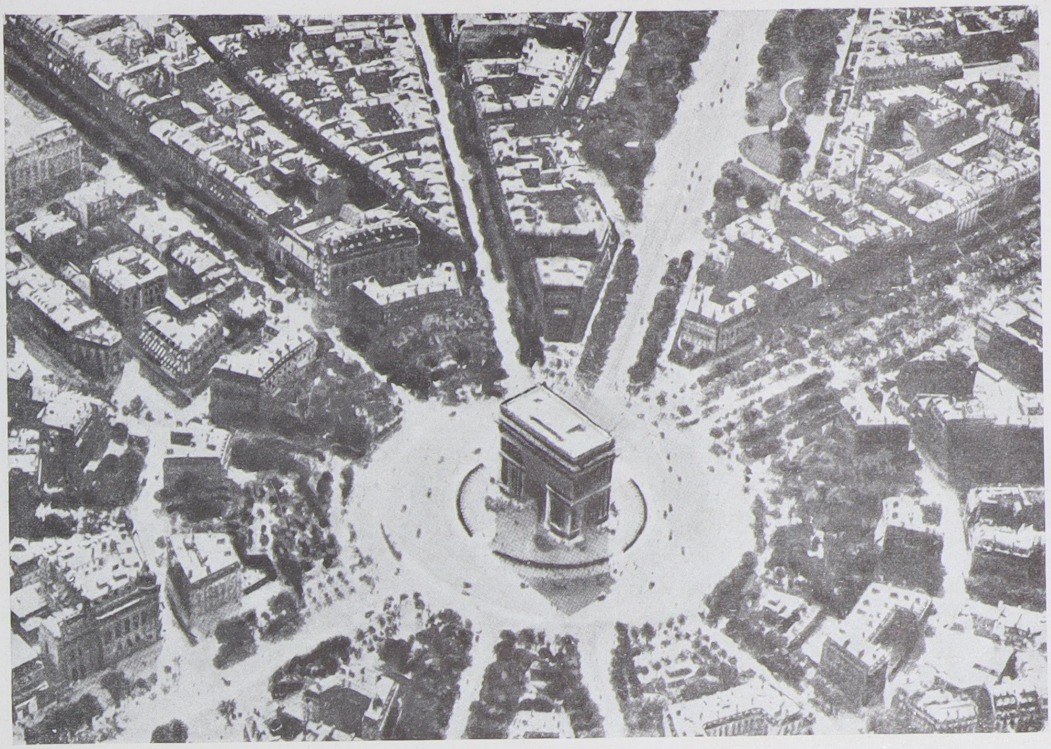
33. Дворец Публико в Сиене. Основная часть здания построена между 1289 и 1305 годами, башня — между 1325—1345 годами

Выбором направления площади предрешается ее отношение к внешнему пейзажу, в условиях которого сложился город. Нельзя не отметить удачной постановки храма Юпитера (Помпейский форум), попадающего на конус горы, или венецианской Пьяцетты, ориентированной на лагуну. И в том, и в другом случаях учитывался природный ландшафт. Везувий был виден почти с каждой площади и улицы древних Помпей. Не учесть его при построении форума — центра города — было нельзя. И вот, ось площади получает радиальное направление по отношению к горе, а храм — то главное из об'емов, что должно было обладать направляющей силой — строится на ее фоне (38—40). Контуры храма (скаты фронтона) как бы закрепляются коническим очертанием горы; на ее дымчатом фоне отчетливо вырисовывается здание; оно приобретает устойчивость, и вся площадь связывается с внешней средой.

Колонны Пьяцетты, пересекая необ'ятную ширь морского горизонта, простым, но убедительным приемом, решают включение внешнего пейзажа в ансамбль площади [1]. Две вертикали, устанавливая границу между внешней средой и площадью, делают картину лагуны насыщенной архитектурным содержанием (42, 43).

[1] Портики Помпейского форума использовались как ложи для публики в то время, когда на территории форума происходили спортивные состязания и игры; колонны Римского форума имели чисто декоративный характер.

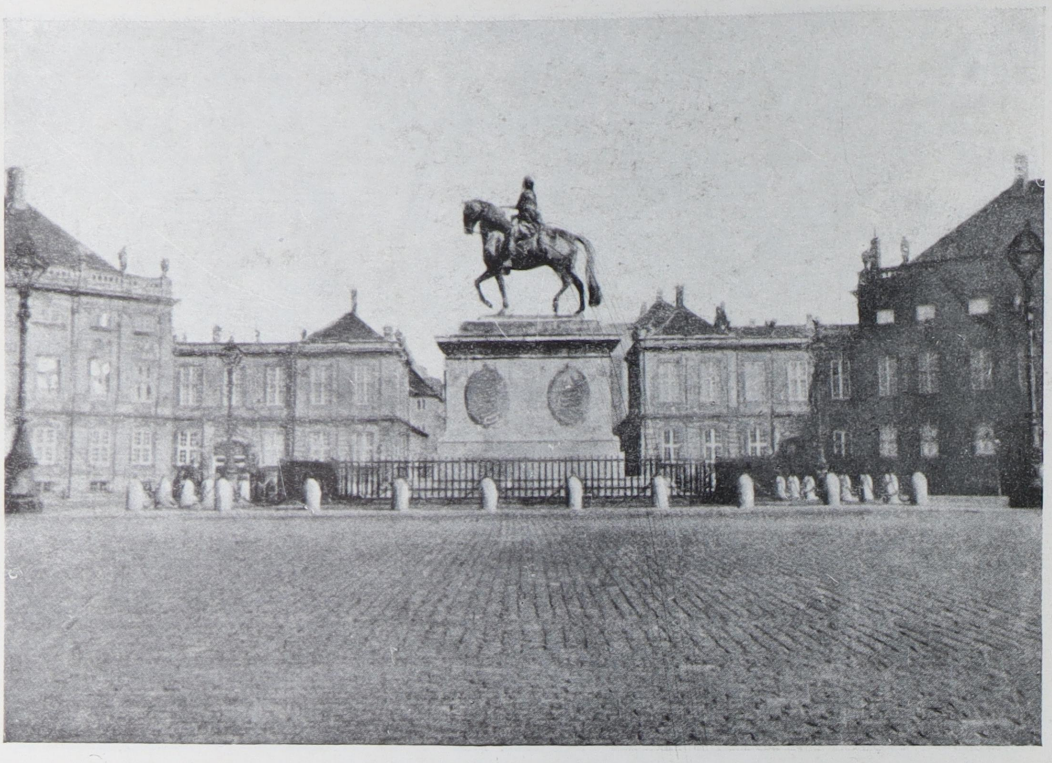
[1] В XIII—XIV веках острова Сан Джорджо Маджиоре и Лидо, лежащие между открытым морем и собственно Венецией, были еще слабо застроены. Таким образом с Пьяцетты, обращенной к морю, в то время отчетливо воспринималась прямая линия морского горизонта.



34. Площадь Звезды в Париже

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПЛОЩАДИ

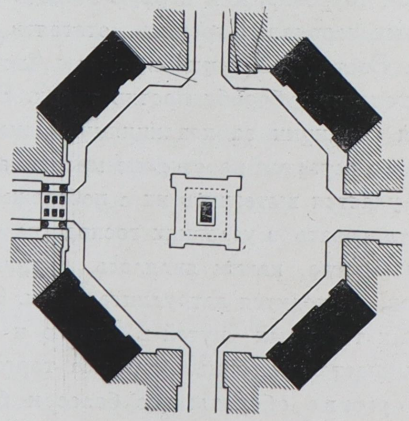
С конца XV столетия наступает перелом в развитии хозяйства итальянских городов. Образование Оттоманской империи на Востоке, захват побережья Малой Азии и Балкан наносят жестокий удар международной торговле, и в первую очередь торговле итальянских городов. Стремясь отстоять свои колонии на Востоке, Венеция в союзе с Австрией ведет ожесточенную борьбу против турок. В Европе создаются коалиции за коалициями. Однако военный перевес остается на стороне мусульман. Союзникам не удается вытеснить их с побережья Малой Азии, а торговать в условиях господства феодального государства, каким являлась Турция XV — XVI веков, становится затруднительным. С открытием новых торговых путей в Индию и Персию Италия лишается выгодных для нее торговых позиций. Торговые обороты все более и более сокращаются, и освобождающийся таким образом капитал ищет новых форм реализации. Уже в начале XVI века ощущается огромный избыток золота; города утопают в изобилии накопленных ценностей, однако все это омертвевший капитал, капитал, лишенный средств непосредственного использования в торговле. Часть капиталов образует ростовщические и банковские фонды (флорентинский банк Медичи на протяжении ряда столетий был крупнейшим банком в Европе), а часть их овеществляется в предметах искусства. Именно в этот период и начинается то величайшее строительство, которым отмечена эпоха Возрождения. Реконструируются города, прокладываются новые улицы, перестраиваются и украшаются площади; вокруг городов возникают новые виллы с необ'ятными парками, бассейнами, фонтанами — летние резиденции буржуазии. Наряду с перестройкой старых городов возникают новые. Проблема градостроительства становится «злобой дня» в архитектурном мире. В строительстве площадей и великолепных палаццо, в перепланировке и строительстве целых городов буржуазия видит не только средство вложения накоп-



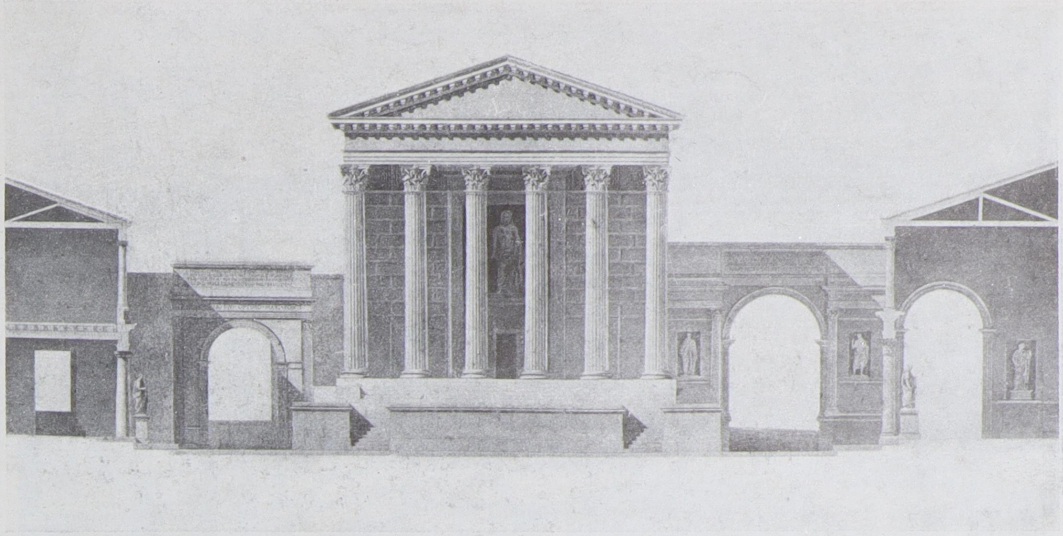
35. Общий вид площади Амалиенборг в Копенгагене

ленных ценностей и не только средство применения освободившейся наемной рабочей силы, — буржуазия видит в них средство широчайшей агитации, средство укрепления своего политического и идеологического господства. Последнее обстоятельство необходимо отметить, как важную причину, заставлявшую строить и украшать города, ибо никогда до того времени буржуазии не приходилось так крепко задумываться о своем будущем, как сейчас. Торговля остановилась. Вместе с нею потрясены до основания мануфактурные производства и ремесла, работавшие на международный рынок. Массы городского населения остались без дела,—ведь, все это враги буржуазии; безработица создает недовольство и кроет в себе всевозможные политические осложнения.

Но круг противоречий, возникших в результате экономического кризиса, не ограничивается противоречиями между бюргерством и ремесленной беднотой. Вместе с углублением кризиса растет политическая активность в лагере феодальной реакции. Элементы, недобитые буржуазией в период активного развития торгового капитала, стремятся использовать создавшееся положение в целях захвата власти. Если для большинства итальянского бюргерства еще не вполне выяснилась картина сложившейся политической ситуации, то наиболее передовые ее представители видят возможности

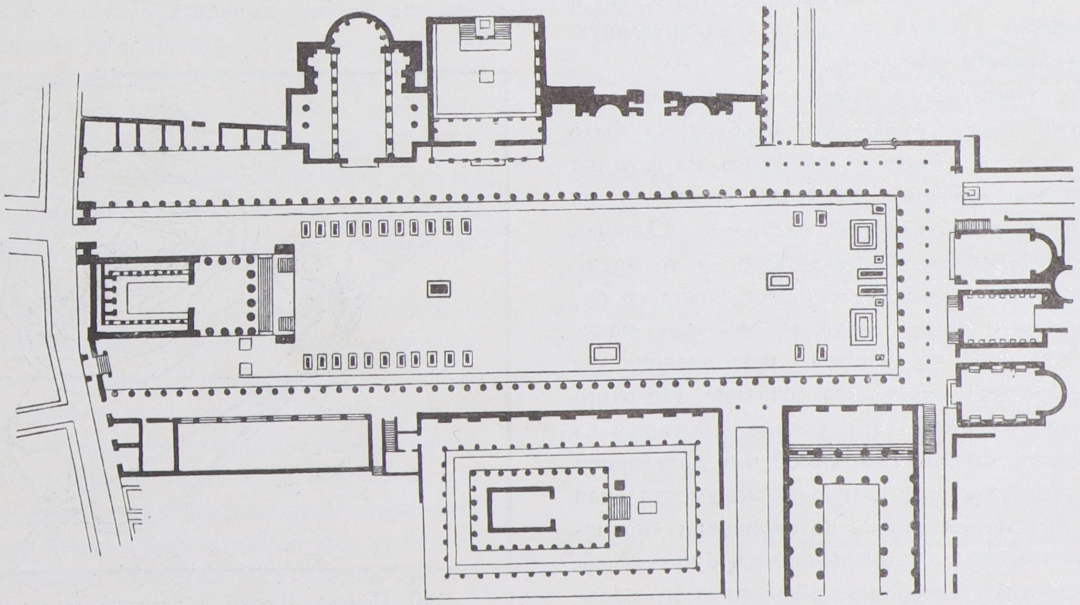


36. План площади Амалиенборг в Копенгагене



37. Помпейский форум. Поперечный разрез. В центре — храм Юпитера (реконструкция)

столкновений с аристократией, с одной стороны, и возмущения «черни» — с другой (переписка неаполитанского короля Ферранте с папой Сикстом IV). И вот буржуазия стремится обезвредить бедноту и вместе с тем найти способы более или менее мирного сожительства с аристократией. В борьбе за политическое господство буржуазии приходится делать ставку на «низы». Аристократия (и некоторые элементы капиталистически переродившейся церкви) — ее главный враг. В тех случаях, когда столкновение с реакцией становится неизбежным, она стремится опереться на массы, использовать их

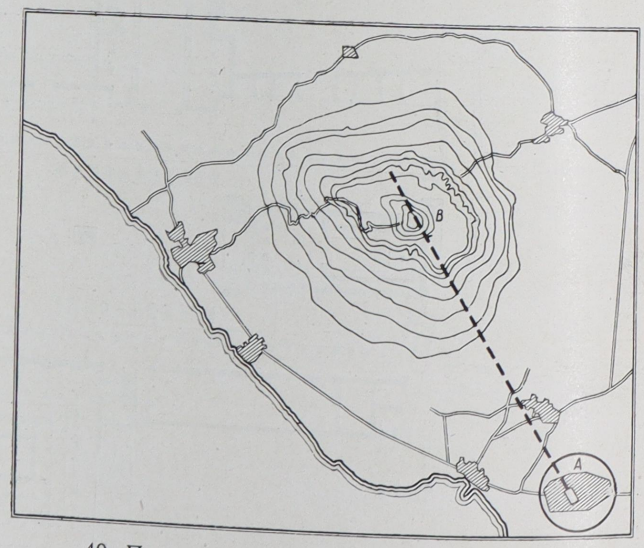


38. План Помпейского форума

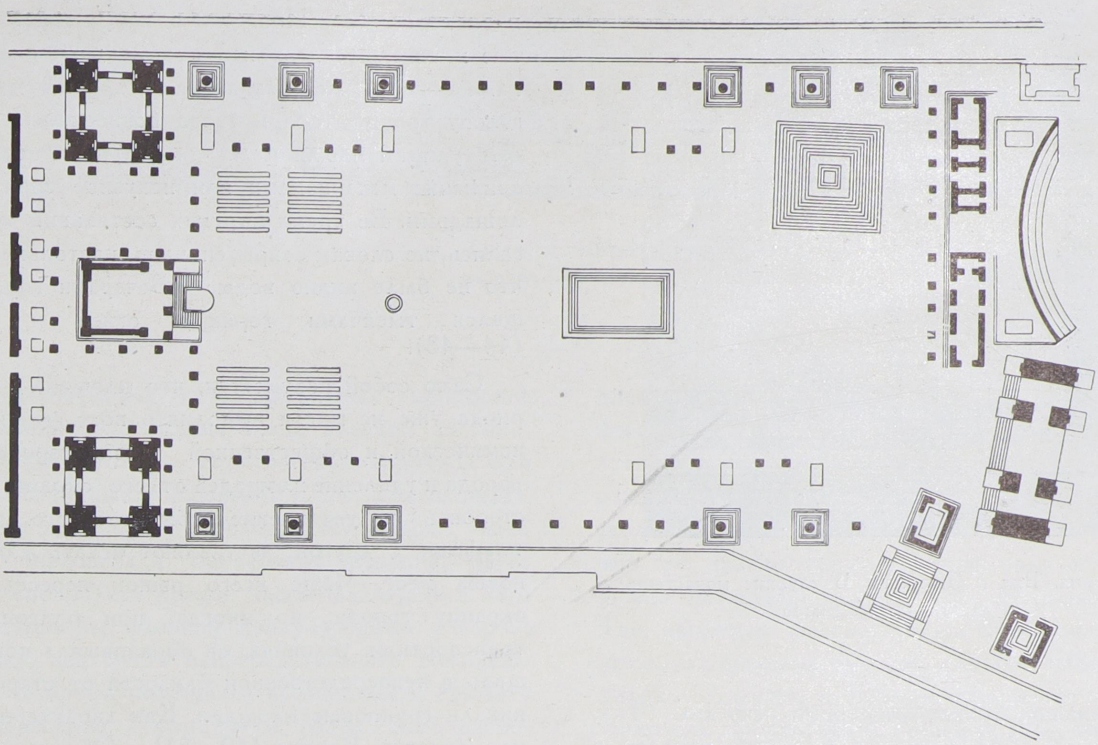
39. Помпея. Общий вид форума

как орудие своего политического господства. Буржуазия заигрывает с массами — им она находит дело: строительство поглощает большое количество свободных рабочих рук; чрезвычайно развившееся художественное производство также способствует рассасыванию безработицы. Ювелирное дело, производство зеркал, гобеленов, кружев, парчевых и художественных тканей занимают значительную часть ремесленного населения.

Однако, чтобы сделать массы послушным орудием в своих руках, буржуазии необходимо было не только дать им работу — накормить, но в то же время соответствующим образом воспитать их политически и идеологически настроить. Главным средством общественного воспитания в то время служило искусство. Все то, что производилось руками художника, ремесленника и рабочего мануфактуры, уже в самом процессе изготовления так или иначе организовывало его сознание. Но этого еще было недостаточно, ибо только некоторые из видов искусств становились всеобщим достоянием (главным образом, архитектура и монументальная пластика), все же остальное по окончании «производственного процесса» присваивалось буржуазией, изымалось из сферы широкого общественного пользования. Буржуазия хорошо сознавала, что наряду с предметами искусства, предназначенными ей как господствующему классу, необходимо искусство широкого потребления, искусство «del popolo», доступное каждому простому смертному. В XV веке создается искусство для народа. Обширные площади с аркадами, лоджиями, сады для народных гу-



40. Помпея. Форум и внешний ландшафт.
A — Помпея, B — Везувий



41. Римский форум по материалам раскопок (Канина)

ляний, широкие улицы, общественные дворцы и соборы — все это сооружения, имеющие известный демократический характер.

Но наряду с монументальным искусством неменьшее значение приобрело в то время искусство широких народных празднеств. В них, в этих празднествах, как нигде в других отраслях искусства, выявилось народное творчество. Искусство костюма, движений, импровизация в музыке, стихе и пантомимах, искусство декорирования улиц и площадей достигло в этот период своего наивысшего расцвета.

Однако, создавая народное искусство или — еще чаще — используя творческую инициативу «низов», буржуазия стремится навязать ему то содержание, которое было выгодно ей в воспитательном смысле. Вот основная тематика празднеств, проводившихся в то время: «торжество римского частного права», «торжество гражданских добродетелей», «триумф кондотьера» и целый ряд мифологических и церковных сюжетов. Как видно из этой тематики, буржуазия не затрагивала вопросов, кровно интересующих массы, а в тех случаях, когда они возникали, им придавалось толкование, искажающее их классовый смысл; чаще же всего буржуазия следовала старой римской формуле: народу нужно «хлеба и зрелищ».

В XVI веке празднества получают свое наибольшее развитие: «здесь мы видим деление города на районы для устройства публичных представлений, требовавших сложных приготовлений»; «церемониями руководили лучшие художники того времени»; «здания украшались роскошными пестрыми коврами, яркими полотнами, венками и гирляндами»; «на городских площадях, окруженных колоннадами дворцов и монастырей, на специально построенных подмостках выступали артисты; ковры и богатые драпировки одежд дополняли красочность картины»; «процессии во время движения непрерывно исполняли представления аллегорического содержания» [1].

Празднества поглощали огромные суммы денег и часто требовали очень сложных приспособлений

[1] Буркгардт, Культура Италии в эпоху Возрождения, Спб. 1904.

42. Венеция. Вид с Пьяцетты. В глубине монастырь Сан Джорджо Маджоре

для достижения соответствующего эффекта. Так, например: «В 1541 году над Большим каналом в Венеции в воздухе колебался огромный шар, изображавший вселенную; в его открытой внутренности

43. Пьяцетта. Вид сквозь арку Башни с часами

происходил бал. Иногда по ходу действия святые и ангелы отделялись от фасада церкви, спускались на землю, возлагали лавровый венок на голову триумфатора и снова возносились вверх». «По улицам плыли целые корабли, приводимые в движение механизмами или искусно спрятанными лошадьми. Во время морских состязаний суда двигались, по словам современников, настолько плотно, что не было видно воды»[1]. Вечерами город освещался тысячами горящих огней и факелов (44—48).

Само собой разумеется, что площади этого периода уже не могли выполнять всех функций экономической и общественной жизни города. Рост города и удаление площадей от его окраин, с одной стороны, и увеличение общественного значения площади, с другой, заставляют искать для рынка новых мест. Чаще всего рынок переселялся на окраину города, но иногда, при благоприятных транспортных условиях, он образовывал новую площадь в непосредственной близости от старой. Возникали групповые площади. Как характерный пример отметим Верону (49—51). Общественная и рыночная площади лежат здесь по соседству. Площадь Синьории удалена от главных улиц и шумного рынка; ее оформляют крупнейшие общественные здания (палаццо Раджионе, префектура и лоджия дель Консилио) — это общественная площадь. Площадь д'Эрбе-рынок связана с основными магистралями города. Они втекают в площадь с севера и с юга. Если в первом случае площадь имеет замкнутую форму (четыре улицы ее оформлены четырьмя арками), то во втором — эта замкнутость нарушается. Обе площади отделены друг от друга застройкой и воспринимаются порознь. Но очень часто можно наблюдать группы площадей, непосредственно соприкасающихся друг с другом: такие площади образуют сложное пространство, видимое с основных точек зрения. Эти площади по большей части образовывались в результате распада функций торгово-общественной площади. Каждая из этих площадей служит только определенным целям. Крупные общественные здания обыкновенно сосредотачивались в одном месте (ратуша, библиотека, собор), и вокруг них или в связи с ними группировались площади. Площадь перед зданием со-

[1] Буркгард, Культура Италии в эпоху Возрождения Спб 1904.

44. Свадебное торжество на городской площади. Роспись ларца флорентинской работы (XV век)

бора использовалась для религиозных процессий и религиозно-театральных представлений, а площадь ратуши служила политической трибуной или местом спортивных упражнений и игр. Так площадь св. Марка в Венеции, по словам Кулишера [1], была местом биржевых и маклерских операций. В ее аркадах собирались купцы, здесь заключались торговые договоры, заочная купля-продажа товаров; рынок же, как место непосредственного товарообмена, в то время помещался вблизи моста Риальто и на Мерссериа. Площадь св. Марка использовалась и как место широких общественных собраний, хотя специально для этих целей служила Пьяцетта. Вдоль библиотеки и дворца Дожей вырастали трибуны, и если территория площади не вмещала собравшихся, то местом действия служила лагуна (52).

В XV столетии групповые площади получили широкое распространение. Но наряду с ними в этот период возникали и одиночные площади (площадь Аннунциаты во Флоренции, Соборная площадь в Пиенце и др.). Однако, как по богатству пространственного разрешения, так и по разнообразию композиционных приемов, преимущество остается на стороне первых. В их организации заложен чрезвычайно ценный принцип — принцип экономии изобразительных средств. Остановимся на нем. В тех случаях, когда создавали крупное общественное здание — палаццо, лоджию или собор,—на их постройку и отделку не жалели ни средств, ни сил. Кадры лучших художников-проектировщиков и мастеров-исполнителей принимают участие в этой постройке. Из разноцветного мрамора, гранита и порфира набирают его облицовку; позолотой и мозаичным орнаментом покрывают стены. В блеске дневного света здание искрится, как драгоценность. Но насколько прекрасно умели построить здание, настолько же умело могло его использовать. Часто одно и то же здание украшало несколько улиц и площадей, при чем для каждой из них оно давало новые картины, являлось в совершенно неожиданном, как бы обновленном виде. Так, например, фасады собора св. Марка используются, как основная картина для трех площадей; базилика Палладио в Виченце оформляет три соподчиненных пространства, образующих вместе площадь Синьории; Сан Франческо в Ассизи дает две площади и двор (53—65).

В чем же заключен секрет такого умелого использования архитектуры здания и почему в современном строительстве больше одной-двух неповторяющихся картин не удается дать?

Приступая к постройке здания, мастера Ренессанса заранее учитывали условия его восприятия. Именно: устанавливали основные точки зрения, глубину площади, ее форму и размеры; определяли отношения высоты зданий к точкам максимального отдаления; устанавливали траекторию осмотра; учитывали условия освещения и цветовую среду. Здание никогда не имело симметрии по двум взаимно перпендикулярным осям, — таким образом фасад и профиль здания уже давали две картины. Но этим не ограничивались. Число картин стремились умножить. Если к зданию примыкали две-три площади, то каждая из них по-разному ориентировалась на него. Главная площадь, как правило, рассчитывалась на фронтальный аспект, а второстепенные — на точки зрения с угла или в профиль. Площади, составляющие собой группу площадей, сильно разнились и по величине, и по форме. Главную площадь делали наибольшей. Главная площадь ориентировалась на ось симметрии фасада,

[1] И. М. Кулишер, История экономического быта Западной Европы. Гос. соц.эконом. изд-во, 1931.

45. Религиозное шествие на площади св. Марка в Венеции. (С картины Беллини 1496)

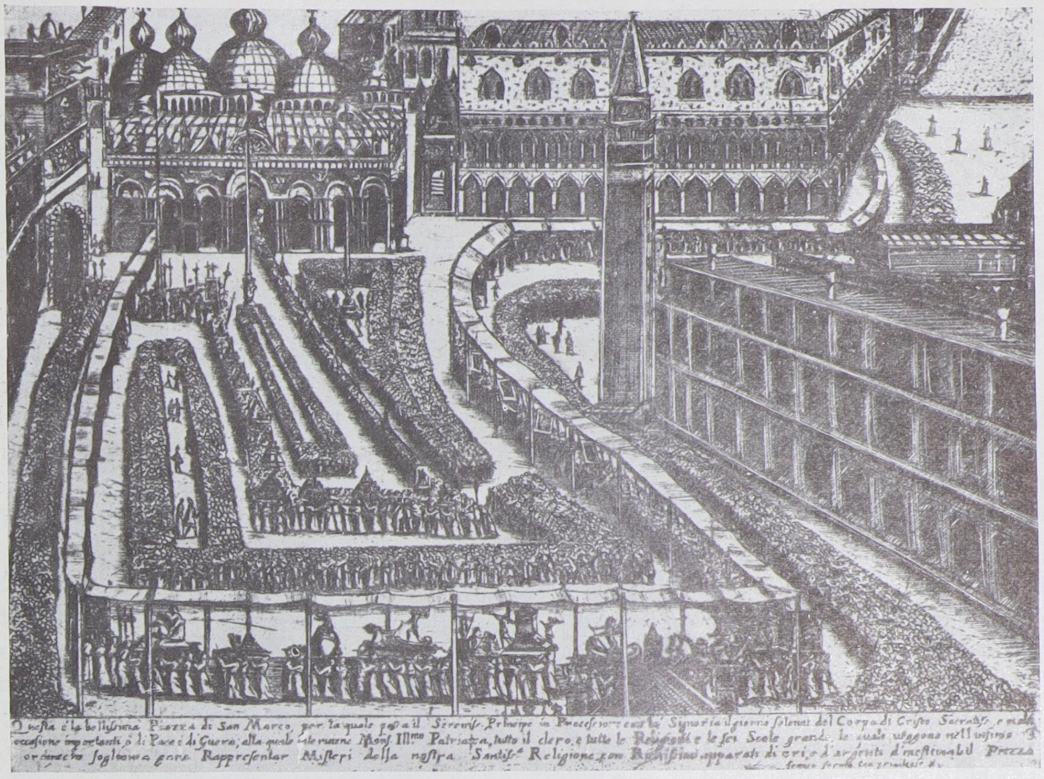
или на ось равновесия комплекса. Главная площадь должна была подводить к зданию, к его главному входу; здесь необходимо было дать точную картину всего собора или дворца. Второстепенные площади ориентировались на известные участки фасада: богато украшенный и эффектно освещенный портал, кусок аркады или группа колонн, расположенных на фоне разноцветной стены, были для них главной картиной. Определяя размеры площади, мастера Ренессанса согласовывали их с видимостью. Глубина главной площади нередко выводилась у них из отношения золотого сечения (1 : 1,62); вертикально развивавшемуся фасаду соответствовала углубленная площадь и вытянутому по горизонтали — неглубокая.

Если по условиям освещения лицевой фасад здания был повернут к солнцу, то боковые стороны его решали, исходя из полутени: членения здесь получают меньшее развитие — рельеф и фактура становятся главным мотивом обработки стен. Теневая сторона здания рассчитывается на силует; контуру придается большое значение, ибо его очертания на фоне светлого неба — главное в этом аспекте.

Площади, примыкающие к затененному фасаду, стремятся сделать неглубокими, часто их даже целиком погружают в падающую тень, ибо граница тени на поверхности площади (если она ориентирована на юг) может нарушить впечатление цельности пространства.

Как средство освещения и даже расцветки здания употреблялись «рефлекторы»: фасады постоянно освещенных солнцем зданий расцвечивались с учетом отражения света и цвета. Фасад лоджии дель Консилио на площади Синьории в Вероне, постоянно освещенный прямым светом, отбрасывает золотистые блики на теневые стены противоположного дворца и оживляет этим цвет естественного камня облицовки. Так разрешали мастера Ренессанса вопрос экономии изобразительных средств в тех случаях, когда приходилось оперировать крупным комплексом с сложной пространственной организацией. Различие раккурсов и положений, полный или неполный показ здания, игра света, тени и отраженного света делают картины разнообразными, вечно изменяющимися, никогда не пресыщающими глаз.

Сопоставляя площади позднего средневековья с площадями Кватроченто, необходимо еще раз подчеркнуть непосредственное родство между ними. Те композиционные принципы, которые применялись в ранних примерах, целиком переходят в рассматриваемую нами эпоху. Здесь они получают свое полное развитие. Господство пространства над зданиями, принцип ориентации и направленности в еще большей степени становятся явными: соотно-



46. Площадь св. Марка и Пьяцетта во время празднества (Старинная гравюра)

шение масштабов человека и здания узаконивают-ся здесь не только стремлением выделить человека на фоне отдельного здания или на определенном участке площади, принцип «очеловечения» масштабов заложен во всем: в размерах площади, в размерах зданий, в соотношениях по основным координатами их, в построении отдельных деталей. Архитектура приходит к признанию общего модуля. Вместе с этим форма площади приобретает закономерность; в ней уже сказывается влияние античных классических образцов. Рисунок плана строг и определенен, прямая завоевывает всеобщее признание. Даже в тех случаях, когда площадь трактуется как группа соподчиненных пространств, граница ее — все же прямая или ломаная, составленная из крупных отрезков прямой. Вытянутый прямоугольник и трапеция — наиболее характерные формы для этих площадей.

Избирая геометрические фигуры, как непосредственную основу плана площади, применяя их в чистом геометрическом виде, мастера Ренессанса особое внимание обращали на отношения и пропорции. Каждое пространство, каждая площадь строились у них на основе гармонического соотношения сторон. Так, план площади Аннунциаты во Флоренции (66), имеющий строго прямоугольное очертание, получается из суммы двух равных прямоугольников, сложенных по длинной стороне. Отношения сторон в каждом прямоугольнике приближаются к отношению золотого сечения; линия их соприкасания (малая ось площади) закрепляется фонтанами. Путем диагоналей, проведенных через углы площади и главную точку зрения (у входа на площадь), точно устанавливается место фонтанов. Ось симметрии площади закрепляется конной фигурой [1] (68).

В тех случаях, когда площадь приобретает сложное очертание (например, группа площадей),

[1] Фонтаны и статуя поставлены в начале XVII века; до постановки скульптуры средством координации и членения площади служила архитектура зданий.

закономерность отношений и пропорциональная связь между отдельными слагающими становятся еще более обязательными. В отношениях глубин этих площадей, их взаимном положении, в размерах скрыты основные законы гармонии. Рассмотрим площадь св. Марка с Пьяцеттой (70). Обе площади представляют собой прямоугольные трапеции, повернутые друг к другу под прямым углом. Большие основания их пересекаются, а угол малой трапеции закрепляется колокольней (этим устанавливается глубина малой площади). Высоты обеих трапеций АА и A_1A_1 относятся между собой, как отрезки прямой, деленной в золотом сечении: средние линии ВВ и B_1B_1 повторяют то же отношение. Углы расширения обеих площадей в сторону собора соответственно равны 5½° и 11°. Таким образом, в построении сложного пространства — двух сопряженных площадей — применен закон пропорциональности измерений. Взаимная перпендикулярность диагоналей АБ и $A_1Б_1$ подтверждает его.

В решении ансамбля огромную роль играют соотношения между застройкой и площадью, их гармоническая взаимозависимость и пропорциональная связь. Только в тех случаях, когда закономерностью охватывается все построение в целом, только тогда архитектурное качество достигает своего полнозвучия. Так, например, глубина художественного содержания площади св. Марка об'ясняется не только закономерностью ее плана, но и соотношениями зданий к самой площади, их отдельных членений, контуров и деталей. Колокольней определяется глубина площади и протяженность Пьяцетты. Колокольня является той вертикалью, которая оправдывает размеры обеих площадей. В 1902 году колокольня упала. С падением колокольни не только площадь св. Марка, но и вся Венеция как архитектурное целое перестала существовать. Город потерял самую крупную башню — свою ось, а площадь — свою третью координату. С падением колокольни исчезло пространство, площадь невероятно вытянулась, гармония была нарушена. Только восстановив колокольню в ее прежних размерах, удалось спасти площадь (71, 72).

Площадь св. Марка сложилась не сразу. Ее дважды перестраивали, углубляя и расширяя в стороны. Колокольня и собор остались на месте; расстояние между собором и колокольней не изменилось. С этим расстоянием нельзя было не считаться, так как от колокольни собор воспринимается под углом наилучшей видимости (77). Как же учли это расстояние архитекторы, перестраивавшие площадь? Глубину площади они нашли по отношению к колокольне. Увеличив расстояние между осью колокольни и фасадом собора (ИЗ) в четыре раза, они получили глубину площади (ЗВ). Угол, под которым воспринимается собор (ИЕЖ), соответственно равен углу, под которым воспринимается колокольня (ЕАВ). Таким образом, глубина площади была получена из размеров башни; угол оптимальной видимости скрепил размеры башни и площади; но мало этого — фасад башни, считая от верхнего карниза до линии земли, и фасад дворца Прокураций были найдены при помощи пропорций (диагонали обоих прямоугольников ДК и БГ образуют между собой прямой угол).

Роль колокольни по отношению к Пьяцетте определяется теми же законами: колокольня должна внести гармонию в ансамбль, воспринимаемый нами с лагуны. Глубина Пьяцетты в точности равна высоте колокольни (78), а вершина угла, под которым воспринимается колокольня, попадает на поверхность воды.

Здесь было парадное место Пьяцетты; во времена республики им пользовались для стоянки гондол и кораблей; на этом же участке происходи-

47. Торжественная процессия с участием дожа, архиепископа и иностранных послов (Старинная гравюра)

48. Сожжение Савонаролы на площади Синьории во Флоренции (1498)

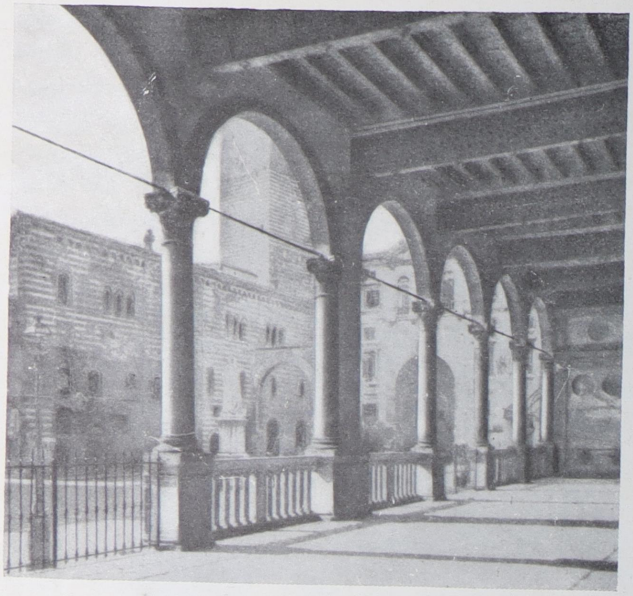
ли иллюминации и водные карнавалы. Колокольня делит пространство площади и Пьяцетты — от ступеней набережной до лицевого фасада старых Прокураций — на два равных участка; колонны повторяют то же самое в отношении расстояния наилучшего видения башни.

Насколько глубоко был заложен во всем принцип гармонических закономерностей, можно судить уже из того, что даже скульптура на площади подчиняется общему закону построения. Высоты фонтанов и конной статуи на площади Аннунциаты определяются диагоналями по поперечному разрезу площади (182); их контуры выгодно очерчиваются, попадая на затемненные проемы дверей.

ДЕКОРАТИВНЫЕ ПЛОЩАДИ

Экономический кризис, начавшийся в конце XV столетия, продолжает развиваться; постепенно он захватывает всю страну. Вслед за крупнейшими торговыми городами, потерявшими рынки и колониальные владения на Востоке, кризис поражает хозяйство мелких городов, так называемых «городов-посредников» во внутренней торговле. Экономически зависимые от первых, они принуждены разделить судьбу всей средиземноморской торговой системы и при гибели ее испытать на себе тягчайшие последствия катастрофы. Так замирают Сиена, Пиза, Витербо, Урбино и другие малые города Италии; многие из них в дальнейшем не могли оправиться от нанесенного удара: кризис XVI века стал для них роковым.

Расширение кризиса сопровождается углублением его; нет почти ни одной отрасли производства, не затронутой кризисом. Так, например, выделка суконных и шелковых тканей (Флоренция) терпит жесточайшее сокращение; сталелитейное и оружейное производство (Милан, Пиза, Венеция) падает



49. Площадь Синьории в Вероне. Вид из лоджии дель Консилио

на 50 и даже 70%; производство блестящих украшений, находивших широчайший сбыт среди населения восточных стран, совершенно прекращается. Все это вместе взятое — сокращение торговли и связанный с этим производственный кризис — не может не отразиться на социальной структуре городского общества, не может не изменить соотношения его классовых сил.

Подрыв экономической основы буржуазии вызывает оживление в лагере феодальной реакции: аристократия и церковь снова приобретают вес. Вместе с этим кризис сказывается и на самой буржуазии; с потерей торгово-промышленного значения она перерастает в паразитарный класс; прогрессивная роль ее закончена. Кризис толкает ее в об'ятия феодальной реакции.

С XVI века начинается процесс феодального перерождения бюргерства. Однако этот процесс протекает медленно. В начале он захватывает только верхние слои буржуазии и лишь впоследствии становится для нее всеобщим. Таким образом те позиции, которые занимали классы-противники — аристократия и бюргерство — в XIV и XV веках, сдаются не сразу. Борьба между ними насыщает собой историю Италии XVI века; она принимает различные формы — от «мирной», полускрытой борьбы на поле идеологического соперничества вплодь до всевозможных заговоров, дворцовых переворотов и вооруженных столкновений. Только с увеличением капиталовложений в землю, только с образованием новой дворянско-помещичьей прослойки из среды городского торгово-ремесленного патрициата сглаживаются противоречия между аристократией и бюргерством. К концу XVI века оба класса срастаются своими верхушками; XVII век приносит утверждение дворянско-буржуазных олигархий почти во всех городах Италии.

Процесс расслоения и перегруппировки классовых сил постепенно захватывает и низы. Потеря международных рынков, лишившая изделия отечественной промышленности их экспортного значения, неизбежно приводит к сокращению производства, ибо спрос теперь почти целиком определяется потребностями внутреннего рынка, малоемкого в условиях господства полуфеодальной хозяйственной системы. Кризис вызывает большое сокращение наемной рабочей силы. Правда, ремесленники и рабочие мануфактур, потерявшие работу, используются в строительстве и художественном производстве, однако, несмотря на свой большой об'ем, и строительство и производство предметов роскоши все же не могут целиком поглотить безработицу. Период интенсивного строительного под'ема сменяется упадком. Об'ем строительства неминуемо должен был спуститься до уровня, определяемого естественными потребностями развития города; вместе с этим художественное производство могло занять только часть производственного населения — наиболее квалифицированных ремесленников и мастеров; оно не приостанавливало процесса распада крупных производственных об'единений и цехов, вызванного промышленным кризисом, но, наоборот, усугубляло его. Таким образом, подмастерья, ученики, чернорабочие — все те, чье участие в производстве ранее оправдывалось широкими масштабами потребления (международным рынком) — теперь остаются без дела. Кризис заставляет их вернуться к сохе и лопате. С XVI века начинается отлив населения из городов. Разуплотнение городов происходит главным образом за счет сокращения низко квалифицированной рабочей силы, т. е. за счет изгнания из городов ремесленной и рабочей бедноты.

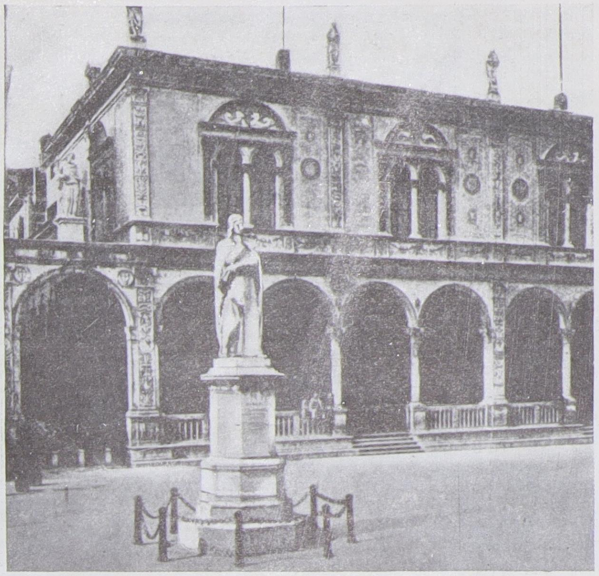
В создавшейся экономической и политической обстановке должны были измениться взаимоотно-

шения производящего и потребляющего классов. Если пятьдесят лет тому назад буржуазии приходилось считаться с городской беднотой, как с враждебной для себя силой, если город, населенный полуголодным людом, был далеко не надежной для нее опорой, то теперь после освобождения городов от этой бедноты, от наиболее «неспокойных» и социально опасных элементов — страх перед «низами» рассеивается. Квалифицированная верхушка ремесленного населения, об'единяющая теперь в своих руках почти все отрасли производства, в основном не стремится к изменению существующих порядков; она удовлетворена тем экономическим и общественным положением, которое удалось ей занять в результате распада цехов.

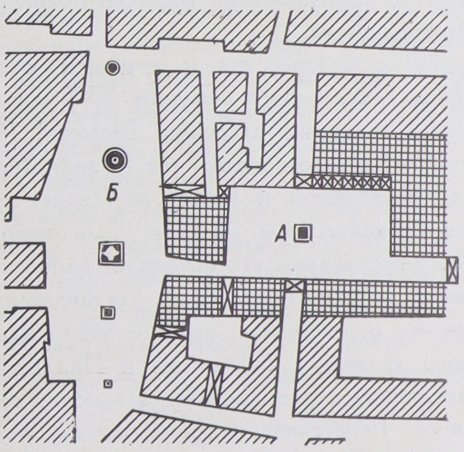
Вслед за разуплотнением городов и ослаблением пролетариата постепенно исчезают демократические завоевания прошедших десятилетий: «демократизм» оказался недолговечным. Выросший на почве борьбы за власть в условиях концентрации социально-враждебных сил в городе, он был средством подкупа масс, средством притупления их классового сознания, средством экономического и политического господства буржуазии. Как только сглаживаются противоречия между аристократией и бюргерством, а перемещение населения приводит к разуплотнению городов, к разжижению и ослаблению пролетариата, — «демократизм» заменяется олигархией, диктатурой.

С победой феодальных элементов в городе и крушением «свобод» архитектура теряет широкого потребителя. Искусство «del popolo» сходит на-нет. Общественные площади и крупные общественные здания встречаются все реже и реже; их вытесняет строительство индивидуального заказа. Дворцы-резиденции высшей родовой и денежной аристократии, загородные виллы, усадьбы и фамильные церкви завоевывают господствующее положение. В работах Палладио, Виньолы и других мастеров Высокого Ренессанса наибольший удельный вес принадлежит именно этим об'ектам. Требования, пред'являемые к архитектуре со стороны правящих классов, все больше и больше диктуются соображениями эстетического порядка. Избалованный вкус не удовлетворяют простые и ясные формы Раннего Ренессанса, заказчик тянется к тому, что поражает глаз, что ослепляет, озадачивает наблюдателя. Богатое и пышное зрелище, вычурная форма, тенденции к декоративным эффектам одерживают верх над сдержанной строгостью ранних образцов; гедонистические черты, почти неощутимые в искусстве Кватроченто, теперь приобретают ведущую роль. Таким образом во взглядах, понятиях и стремлениях господствующего класса уже кроются предпосылки нового искусства, новой архитектуры: Барокко стоит у порога событий.

Однако переход от Ренессанса к Барокко совершается постепенно. Искусство как бы повторяет



51. Верона. Лоджия дель Консилио



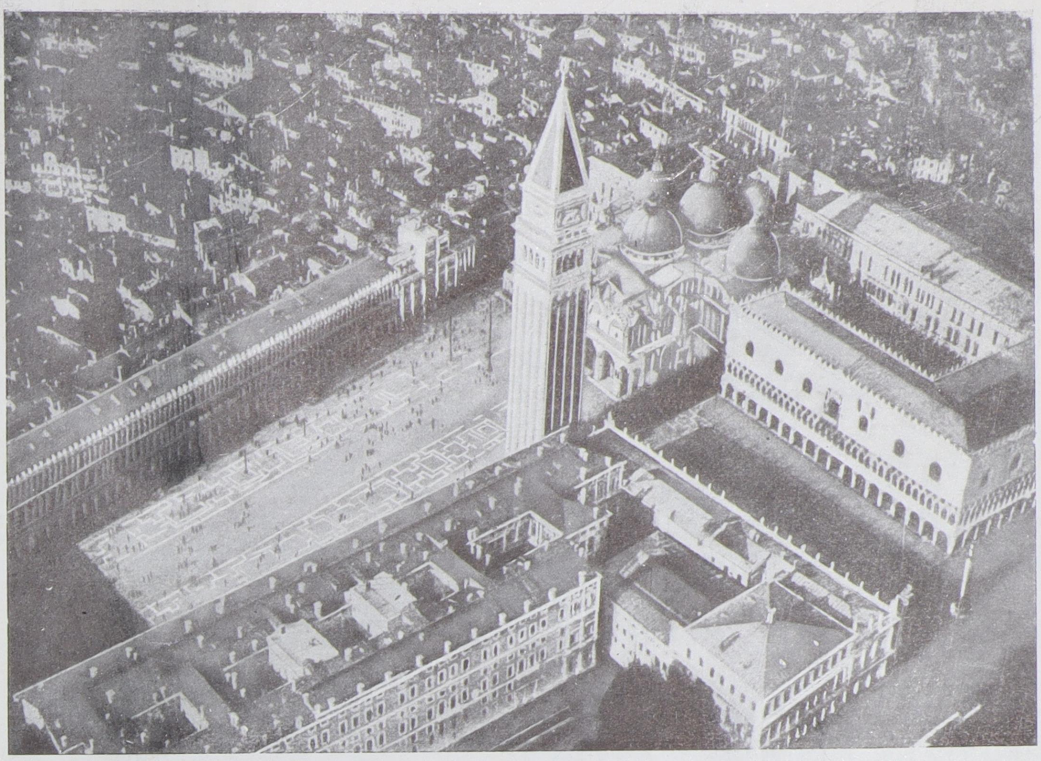
50. Группа площадей в Вероне
А — площадь Синьории, Б — площадь д'Эрбе

52. Спортивные состязания и бой быков на Пьяцетте
(С гравюры XVI века)

кривую исторического развития общества, из которого оно выросло; искусство следует закону эволюции. Грань между Ренессансом и Барокко стушевывается. Она остается неуловимой даже теперь, когда перед глазами современной науки Ренессанс и Барокко являются в своем целом законченном виде. Место Микельанджело попрежнему оспаривается историками итальянского искусства: одни относят его к Высокому Ренессансу, другие — к Барокко. И это вполне естественно, ибо Микельанджело стоял на границе двух эпох: он принадлежал одновременно и тому и другому искусству. Появившись на рубеже XV и XVI веков, в период перехода от Раннего к Высокому Ренессансу, Микельанджело примыкает к прогрессивному течению. Подобно старшим мастерам архитектуры его времени — Браманте и Антонио Сангалло, он поднял на свои могучие плечи скульптуру и живопись. Почти юношей он основал Высокий Ренессанс в монументальной скульптуре и фреске и вместе с Сансовино и Палладио блестяще завершил весь творческий путь Высокого Ренессанса и Ренессанса вообще. В работах Микельанджело с наибольшей полнотой отразились тенденции к достижению единства впечатления от формы: детали подчиняются общему архитектурному замыслу, уничтожается дробность составляющих целое частей, ось симметрии становится организующим началом композиции (этим Микельанджело принадлежит Ренессансу). Но в то же время в архитектуру, скульптуру и живопись, во все то, чего касалась его творческая рука, Микельанджело внес новые принципы, те принципы, которые впоследствии станут господствующими в новом искусстве; Микельанджело — основоположник и идеолог зарождающегося Барокко.

Мы установили для искусства Италии XVI века эволюционный закон развития. Однако, если в основном это определение верно, то, тем не менее, было бы ошибкой распространять его на все отрасли изобразительных искусств, и даже на архитектуру в целом. Ортодоксальный сторонник последовательного развития искусства здесь неизбежно впал бы в ошибку, ибо процесс эволюции стиля, по крайней мере на первых этапах развития Барокко, сопровождался борьбой противоположных течений в искусстве; только через согласование или исключение противоречий Барокко пришел к окончательной победе.

Наряду с прогрессивным течением, возглавляемым Микельанджело, в середине XVI века еще были живы традиции классики. Высокий Ренессанс продолжает существовать; для Италии (за исключением Флоренции и Рима) он является господствующим искусством: Вазари, Сансовино, Дозио и Алесси составляют его основное творческое ядро. Наконец, внутри Ренессанса развивается особое, но все же подчиненное ему течение, идеологами которого являются Санмикели и Палладио: в их произведениях отразились эклектические тенденции Высокого Ренессанса, стремившегося воскресить принципы поздне-римского зодчества. То обстоятельство, что городское общество Италии XVI сто-



53. Венеция. Собор св. Марка и группа площадей

летия переживало период экономической и социальной эволюции, что буржуазия, расколовшись на две группы, неодновременно вступила на путь феодального перерождения, а вступивши на этот путь с боями шла к олигархии и диктатуре, — именно это и послужило причиной того многообразия идеологических направлений, которые отразились в искусстве. Только к началу XVII века, когда переродилось основное ядро бюргерства, выравнивается фронт искусства. Консервативные течения [1] отмирают. Барокко становится преобладающим направлением, а закон эволюции стиля становится для искусства всеобщим.

В сороковых и пятидесятых годах XVI столетия Барокко еще переживает период становления стиля. Молодые ростки его с трудом пробиваются к свету. И если с постройкой Капитолия, Порта Пиа и Санта Мария дельи Анджели Барокко завоевывает себе право голоса, то сфера его распространения ограничена.

[1] Мы разумеем течения, во главе которых стояли Микеле Санмикели, Палладио, Скамоцци.

Творчество Микельанджело и его последователей находит поддержку только в кругу высшей аристократии, коронованных меценатов и пап, ибо это искусство является выразителем их стремлений и определяется заказом, исходящим из их среды. В самом деле, проблема искусства и стиля в рассматриваемый нами период далеко не стояла так остро и определенно, как на рубеже XIV и XV веков, т. е. в период возникновения искусства Ренессанса. Она не захватывала даже широких кругов художников и тем более не могла быть всеобщей животрепещущей темой. Для освещения этого вопроса не безынтересно сравнить теоретиков Ренессанса — Альберти и Вазари. Первый из них стоял у колыбели искусства Ренессанса, второй принадлежал к последним его мастерам. Приводим слова Альберти, в которых он говорит о готическом искусстве и современных ему художниках старой школы: «Природа состарилась и устала», она «не порождает великих дарований, как не порождает больше великанов». И с каким изумлением и радостью, возвратившись после долголетнего изгнания в родную Флоренцию, он приветствует своих дру-

54. Венеция. Собор и дворец Дожей со стороны Пьяцетты
Дворец основан в 809 году; после многочисленных переделок был отстроен заново в 1310 — 1439 годах

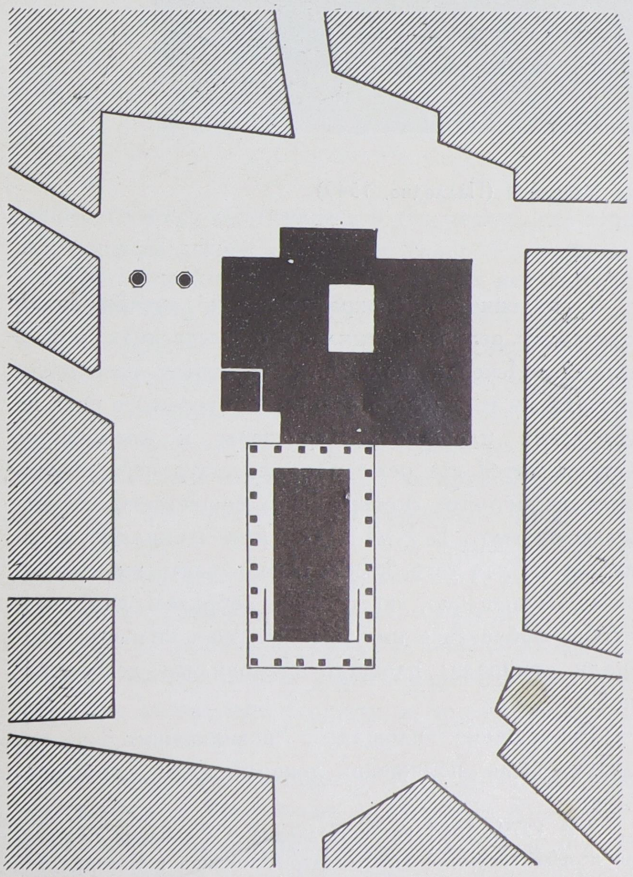
зей — Брунеллеско, Мазаччо, Делла Роббиа и Гиберти, в произведениях которых он видит разрешение проблемы стиля. «Древним было легче становиться великими,— говорит он дальше,— ибо школьная традиция подготавливала их к тому величайшему искусству, которое сто́ит нам теперь больших усилий. Но тем славнее станут наши имена, так как без учителей и без образцов мы создаем науки и искусства, о которых раньше никто не слыхал и которых никто не видел»[1]. В словах Альберти кроется глубокое понимание проблемы стиля и наследства; он во всей полноте и непосредственности сознает значение одержанной победы, и вместе с тем это не индивидуальная оценка: его устами говорит общество, или — вернее — культурнейшая часть его, нашедшая в работах мастеров Кватроченто ответ на поставленные социальные задачи.

[1] Альберти, О живописи (De pictura) Базель 1540.

Но далеко не так относится Вазари к возникновению Барокко, живым свидетелем которого он был. Рассматривая капеллу Медичи (одно из первых архитектурных произведений Микельанджело), он констатирует в ее архитектуре уклонение от господствовавших принципов и даже отрицание канонов античности, культивировавшихся его современниками. «Новизною прекрасных карнизов, капителей и баз, дверей, табернаклей и гробниц он добился полного отличия от того, что по измерениям, ордерам и пропорциям Витрувия и античности делали люди, не желая ничего к ним добавлять...»[1]. Но в своей оценке Вазари не поднимается до понимания проблемы стиля: для него всего лишь «появились новые фантазии, отвечающие скорее причудам, чем правилам и ордерам». Вазари не видит необходимости создания

[1] Джорджо Вазари, Жизнеописание Микельанджело Буонаротти 1550.

нового стиля, и хотя в его словах современное ему искусство получает отрицательную оценку, как искусство периода упадка,— тем не менее, как мастер архитектуры и живописи, он остается на его стороне (в свое время Альберти сразу же порвал с готическим искусством и присоединился к группе передовых художников Ренессанса). При всем стремлении возвеличить Микельанджело, которое сквозит в каждом абзаце, в каждой строке его биографии, — подлинного глубокого понимания заслуг великого мастера, как основоположника искусства Барокко, нет у Вазари. Фраза: «Бесконечно и всегда должны быть благодарны ему художники» за то, что он (Микельанджело) «сорвал путы и оковы, в которых они шли проторенной дорогой» — остается пустой, ничего не значащей фразой, она характерна для всех биографий Вазари и, в особенности, для последней, написанной им в тоне панегирика. Автор «Жизнеописаний» не мог охватить и уяснить себе тех событий, которые назревали в искусстве Италии XVI века, ибо он был свидетелем постепенного перерождения искусства, сопровождавшегося борьбой противоречивых течений.



55. Площадь Синьории и базилика Палладио в Виченце
Схематический план

56. Виченца. Площадь Синьории

Мы принуждены были задержаться на вопросах развития искусства и на оценке его стилевых особенностей не только за тем, чтобы понять переходный период, — смену Высокого Ренессанса искусством Барокко, но и за тем, чтобы осветить пути развития градостроительства, изменившиеся в новых социальных условиях. Это необходимо было сделать уже по одному тому, что градостроительство в это время утрачивало утилитарный импульс; оно все более и более сползало к декоративным задачам, которые, в свою очередь, опре-

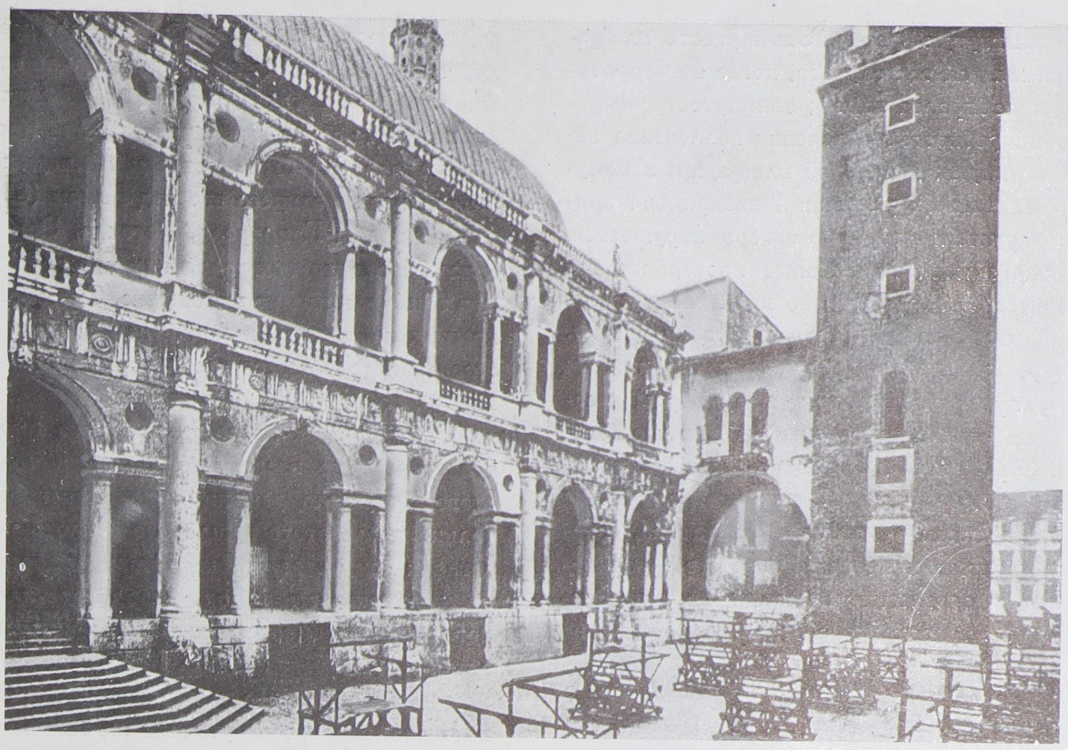
57. Виченца. Северо-западный фасад базилики (Палладио, 1549)

делялись общими направлениями развития искусства. Для градостроительства второй половины XVI столетия характерно преобладание декоративных моментов над чисто практическими. Архитектурные соображения становятся ведущими, и ради архитектурных эффектов нередко нарушается практический смысл. Наступал век пышности, внешнего великолепия, роскоши ради роскоши и роскоши ради прославления владельцев ее. В нарушение соотношения между утилитарной стороной архитектурного произведения и его «внешностью» крылось немало противоречий. Архитектура скользила по наклонной плоскости. Однако культура Чинквеченто стояла на большой высоте; в Италии еще не вымерло поколение великих художников; искусство пропитывало собой все социальные прослойки, и все это вместе взятое не могло не препятствовать падению художественного мастерства. Архитектура теряла практическое ядро, но форма оставалась великолепной.

С падением «демократизма» и утверждением олигархии резко изменилась общественная жизнь города. Исчезли вольности торговых республик; нет уже ни городского совета, ни открытого суда на городских площадях. Карнавалы и празднества устраиваются все реже и реже; театр перекочевывает в закрытое помещение [1]; общественные площади пустеют. В XVI веке новые площади создавались не для того, чтобы использовать их по прямому назначению, но главным образом для того, чтобы любоваться ими. Утилитарная функция площади отмирала; площадь становилась декоративной.

Размещение площадей, возникавших в эту эпоху, было подчинено декоративным соображе-

[1] В 1579—1584 годах Палладио и Скамоцци построили первый закрытый театр, театр Олимпико в Виченце. Не безынтересно отметить, что оформлением сцены восстанавливалась привычная для зрителей обстановка: городская площадь и улицы, входящие в нее (80).



58. Виченца. Юго-восточный фасад базилики

ниям; площадь сооружалась в тех местах, где строился новый дворец или новый собор. Рынки и рыночные площади оставались на старых местах. Торговля не пред'являла требований к постройке новых площадей, ибо сама торговля сократилась и старые площади с избытком удовлетворяли ее запросам. Правда, в XVI столетии старые торговые площади украшались и перестраивались; но перестройка рынков почти никогда не приводила к расширению их границ. Так, например, флорентинский Меркато Нуово (81, 82) — крытый рынок для продажи цветов и фруктов — был построен на маленькой рыночной площади, существовавшей с 1018 года. Строителям рынка не понадобилось расширить площадь, они удовлетворились существовавшими размерами площади и только декорировали ее.

Площади, построенные в XVI столетии, резко отличаются от общественных площадей Кватроченто. Новые площади, бесспорно, имеют и много общего со своими предшественницами: и там и здесь правильность рисунка плана, и там и здесь господствуют античные пропорции, однако разница заключается в основном — в соподчинении элементов. В архитектуре площадей эпохи Чинквеченто здание снова начинает господствовать над пространством. Об'ясняется это в первую очередь тем, что площадь в XVI веке утрачивает свои общественные функции, а дворец как резиденция власти земной и собор как жилище бога приобретают значение.

Дворец был выразителем власти монарха и диктатора. Дворец должен был обладать убранством, соответствующим положению его владельца, и иметь среду столь же пышную, как свита монарха, выступать в блестящем окружении. И вот, при каждом дворце и при каждом соборе создается площадь, которая служит зданию: она или открытый вестибюль дворца, или паперть грандиозного храма. Площадь уже не рассчитывается на массы, она создается для одиночек (трудно представить себе массовое шествие или народное празднество на площади Капитолия!). Раз'единить массы и действовать на каждого человека порознь, подавлять его величием дворцовых и соборных ансамблей — вот задача этих площадей.

С потерей общественного значения площадь

утрачивает замкнутую форму. Замкнутость площади, необходимая для тех случаев, когда на территории площади собирался народ; замкнутость, выраставшая из потребностей сплочения коллектива вокруг арены, трибуны и игровой площадки; замкнутость, определявшаяся условиями восприятия зрительных и слуховых явлений, теперь нарушается. Площадь открывается во внешнее пространство и сама становится зрелищем, по отношению к которому должны быть найдены внешние точки зрения. Дворцы ищут простора. Через посредство прямых и широких улиц, ориентированных на дворцы и соборы, влияние здания передается на значительные расстояния. Стремление подчеркнуть значение дворца и через его посредство возвеличить роль индивидуальной личности,— монарха, диктатора, владельца накопленных несметных богатств, — приводит не только к раскрытию площади, но и перемещению дворцов. Дворцы и соборы размещают на высоких местах с тем, чтобы их было видно городу, чтобы каждый день и каждый час напоминали они народу о богатстве и власти обладателей этих дворцов. Не случайно Капитолийский дворец (дворец Сенаторов) был построен на вершине холма, высоко поднимающего его над Римом (83); не случайно дворцы Капрарола, Ротонда, Эсте (84—86) и целый ряд других городских и загородных дворцов заняли нагорное положение. Системой улиц, открытых на дворец, и поднятием здания на высоту строители добиваются распространения влияния зданий на город и его окрестности.

59. Виченца. Площадь Синьории. Деталь

Стремление к раскрытию дворца было продиктовано прежде всего заказчиком, и только после этого оно было усвоено художественной мыслью; только после этого вошло оно в плоть и кровь нолетая к нему через стены. Между городом и дворца желает видеть город. Город расстилается у его ног. Волны городского шума чуть-чуть шепчут, долетая к нему через стены. Между городом и дворцом площадь; но эта площадь уже не общественная площадь, это промежуточная ступень между правителем и народом. Архитектор принял все меры к тому, чтобы народ не чувствовал себя на ней как дома. Площадь величественна и роскошна, но эта роскошь насыщена духом неравенства, духом превосходства патриция над плебеями. Величественные жесты, медлительные движения, плавная речь и тонкий вкус мецената отразились в архитектуре; они противопоставляются бедности, будням мелочной и суетной жизни. Народ собирается на этих площадях, но не иначе как по вызову диктатора. С балкона диктатор произносит речь, но не иначе как речь, обращенную к неорганизованной массе, покорной толпе. Само построение площади не допускает организации коллектива. Скульптура наполняет площадь. Разбросанные по площади фонтаны, бассейны и статуи располагаются таким образом, что массы не могут быть построены в колонны. Центры площади заняты скульптурой. Скульптура завершает собой композицию. Больше здесь ничего не прибавишь и не убавишь. Площадь закончена в своем построении настолько, что человеческие фигуры здесь излишни. Площадь Капитолия не кажется пустой в то время, когда на ней нет ни одного человека. Если сравнить с ней любую площадь XIV и XV веков, хотя бы ту же сиенскую Кампо или площадь св. Марка в Венеции, то разница между ними станет для всех очевидной. Площади

Раннего Ренессанса строились для массовых действий. Отсутствие народных масс на площади Кампо ощущается всякий раз, когда фотография передает ее пустой.

Архитектурное единство не может существовать при наличии равноправия слагающих элементов. Неравенство и согласование неравноценных частей есть основное условие единства. Вельфлин в своих работах по истории искусств достаточно хорошо доказал это. Всякое единство и всякая гармония появляются лишь тогда, когда элементы композиции приведены к ведущему мотиву; когда каждый из них звучит только в пределах, отведенных ему, переступить которые он не может без риска нарушить гармонию. Художник строит свою композицию, вкладывая в нее ведущее начало; он расстанавливает элементы по своим местам так, чтобы получить целое, чтобы оттенить главное на сопоставлении главного с второстепенным и дать почувствовать необходимость каждого элемента для построения целой, законченной вещи. Если бы мы поставили перед собой задачу построить композицию на принципе равноправия соединяемых элементов, то неуспех композии был бы предрешен, ибо только превосходство элемента А над элементами Б и В и соподчинение между А, Б и В, построенное на этом превосходстве, обеспечат наличие единства.

Архитектура городских ансамблей не есть нечто, обособленное от архитектуры в целом. Законы архитектуры, касающиеся отдельного здания, деталей здания или отвлеченной архитектонической композиции, в той же мере присущи городу и его ансамблям.

Разобранные нами примеры из Ренессанса показывают, что единство во всех случаях имеется налицо. Площади XIV, XV и XVI веков построены на строгом согласовании частей; в каждом случае достигнута архитектурная целостность и в каждом случае что-либо преобладает: или здание, или площадь, а через посредство площади, через посредство пространства—человек. В данном случае нас не будет интересовать историческая сторона этого вопроса. Остановимся на архитектуре и постараемся выяснить те закономерности, которые лежат в основе каждой композиции, и чем достигается преобладание одних элементов над другими.

На примерах площадей XIV века мы наблюдали превосходство площади над зданием. Это вызывалось определенными социальными предпосылками,

60. Виченца. Базилика и лоджия дель Капитанио

и архитектор, получивший заказ на сооружение такой площади, вел работу в направлении выделения площади и подчинения ей зданий. Архитектор умышленно лишал об'емы третьего измерения; он превращал их в «плоскости» путем скрытия боковых сторон здания, скрытия крыши и плоскостной обработки стен. Изломы фасадов приводили к перенесению центров тяжести. Здание теряло центр тяжести; он выскальзывал из массы трехмерной формы и переносился на площадь. В ансамблях Кватроченто здания имеют плоскостный характер. Законы соподчинения, применявшиеся раньше, сохраняются, но в XVI веке здания снова, как в средние века, начинают играть доминирующую роль. Чем же это достигалось?

Архитекторы Ренессанса обладали большим композиционным опытом. Они в совершенстве знали

61. Виченца. Аркада базилики

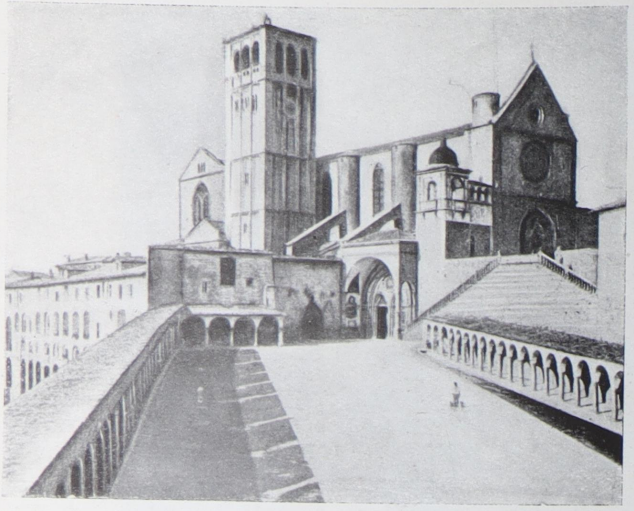
классические образцы, готику и романское искусство. Каждый из периодов искусства Ренессанса применял свои особые (родственные классике или родственные готике) принципы соподчинения элементов. Треченто знал плоскость и вогнутую поверхность, он отталкивается от готических примитивов. Кватроченто вернулся к классике: мастера Кватроченто оперировали расчлененной стеной, усложненным античным портиком, поднятым до высоты многоэтажного дома. Мастера Чинквеченто стояли на плечах своих предшественников; они прошли школу Раннего Ренессанса, но руками тянулись к Барокко.

XVI век начинает проповедывать композиции, приводимые к собирательным узлам. Симметрия получает полное развитие. Симметрия используется как средство построения единства, и собирательные узлы, соответствующие оси симметрии, переносятся в толщу здания, в его массу, его тело. К симметрии идут различными путями. Симметрию применяют и Палладио, и Микельанджело. Стилевое выражение их произведений разное, однако принцип симметрии остается для них общим: единая ось, и этой оси подчинена вся композиция независимо от того, сколько элементов и какие пространства она об'единяет.

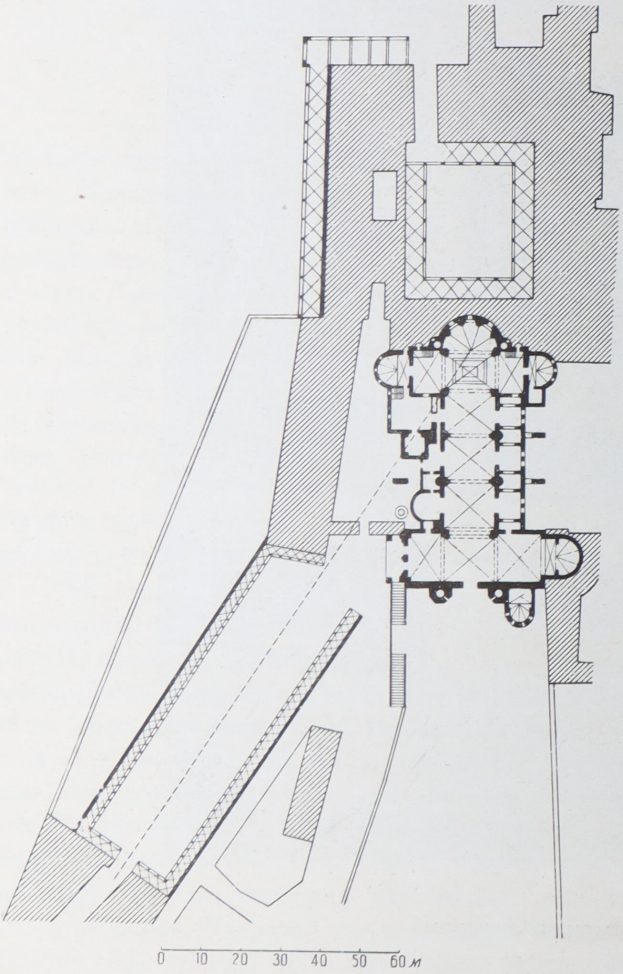
К симметрии пришли путем длительной эволюции. Площади Треченто и площади Чинквеченто являются крайними членами этого непрерывно развивавшегося процесса; Кватроченто занимает в нем среднее место.

Рассмотрим примеры. Три площади: Соборная площадь в Сан Джиминьяно (87—92), Соборная площадь в Пиенце (93—97) и площадь Капитолия в Риме (98—100) соответствуют трем этапам развития площадей Ренессанса. Все три площади примерно одного типа: трапециевидный план, расширение в сторону центрального здания, фронтально поставленного к главным подходам, и плоскостное решение фасадов во всех случаях налицо. Однако разница между ними большая. В первом случае (Сан Джиминьяно) мы имеем рассеянную композицию, во втором (Пиенца) — композиция приобретает большее сплочение, а в третьем (Капитолий) — все элементы, составляющие целое, так расставлены и так построены, что единство становится бесспорным. Ансамбль Капитолия приводится к единой гармонии, к основному ведущему мотиву, настолько крепко связывающему всю композицию, что выделение отдельной части из этой композиции граничило бы с уничтожением ее. Здесь как бы диктатура одной идеи, одного лица над многими;

62. Виченца. Колонны на площади Синьории



63. Ассизи. Собор со стороны нижней площади
Площадь оформлена в XV веке



64. Ассизи. Собор Сан Франческо и группа площадей

здесь проявление сильной воли, которая делает бессмысленным всякое противодействие или пассивное отношение к ней.

Соборная площадь в Сан Джиминьяно не имеет симметричных об'емов. Каждое здание как бы умышленно избегает собирательных узлов и таких осей, которые приводят к изоляции здания или дают почувствовать его превосходство над рядом стоящими об'емами. Симметрия здесь отвергается; и если de facto она все же существует в отдельных частях ансамбля, то роль ее очень незначительна. Симметрия соборного фасада не имеет связующей силы. Фасад собора (90) построен таким образом, что пять элементов (две двери и три окна), расположенных на его стене, не имеют притяжения к центру; широко поставленные друг по отношению к другу, они отбегают к углам и в большей мере, пожалуй, принадлежат боковому фасаду, чем лицевой стороне.

В решениях Кватроченто появилась симметрия, но она еще не успела окрепнуть. Собор и здания, оформляющие площадь в Пиенце, симметричны если не в целом, то в своих отдельных частях. Однако эта симметрия еще не получила права решающего голоса. С симметрией фасадов еще уживаются колокольни и башни, поставленные вне ее осей. Для Кватроченто это типично, в этом — сходство его с площадями предыдущего периода. Санта Мария Новелла, собор св. Марка, Сант Андреа в Мантуе и др. (19, 71, 173) получили в наследство от прошлого боковую колокольню, но, перестраивая площади и переоформляя фасады церквей, архитекторы учли эти колокольни и никогда не доводили симметрии до конфликта со средой и об'емами, расположенными асимметрично к главному зданию. Симметрия Раннего Ренессанса никогда не имела притягательной силы.

Но Капитолий уже Барокко. Капитолий во всем своем об'еме и во всем многообразии своих элементов от массивных зданий, от площади вплоть до скульптуры и мельчайших деталей — проникнут идеей симметрии. Симметрия, приведенная к единой оси, решает всю композицию. Она заставляет перемещать центры тяжести в направлении оси и в угоду ей делать асимметричными боковые здания.

Но что дает симметрия для построения единства и как симметрия отражается на соподчинении

65. Ассизи. Собор со стороны верхней площади

элементов? Из числа свойств симметрии необходимо выделить ее организующие свойства. Некоторые виды симметрии, и в первую очередь те из них, которые применялись Высоким Ренессансом и Барокко, обладают свойством об'единять пространства и массы. Это — симметрия активного действия. Она соединяет в себе симметрию целой формы с асимметрией частей; она строится на ритмизации архитектурных и пластических элементов здания; она оперирует единой осью. Но такая симметрия сейчас забыта. После Барокко культура симметрии начала падать, и то, что обычно понимается нами под словом «симметрия», есть уже примитика. Современная симметрия потеряла об'единяющую силу. Напротив, она перешла в свою противоположность. Допуская несколько осей симметрии, сохраняя за симметрией ее изолирующие свойства и опираясь на метрический порядок членений, мы разрушаем целостность формы. Многие из симметричных зданий, построенных в стиле Ампир и в эклектических стилях XIX века, не имеют архитектурного целого. Только подчинение композиции единой оси и ритмизация элементов в сторону преобладания центральных узлов и осевой линии обеспечат построение единства. Это необходимо знать и, пользуясь симметрией, избегать ее отрицательных свойств.

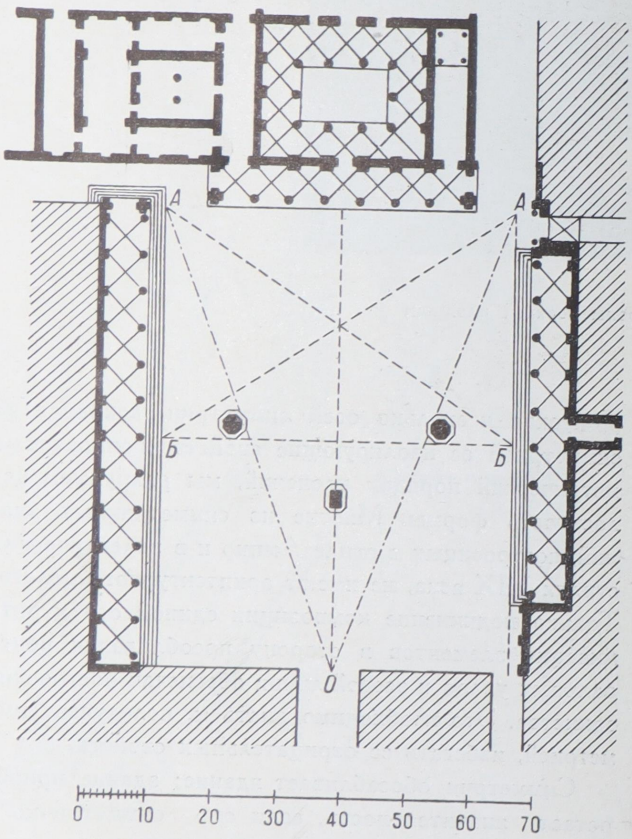
Симметрия обосабливает здание; здание приобретает значительность, если оно симметрично и если собирательные узлы размещаются в его массе, погружаясь в толщу трехмерной формы. Мастера

Чинквеченто это знали, и там, где им нужно было построить ансамбль, в котором преобладать должно было здание, они использовали симметрию для достижения этой цели. Вернемся снова к нашим примерам.

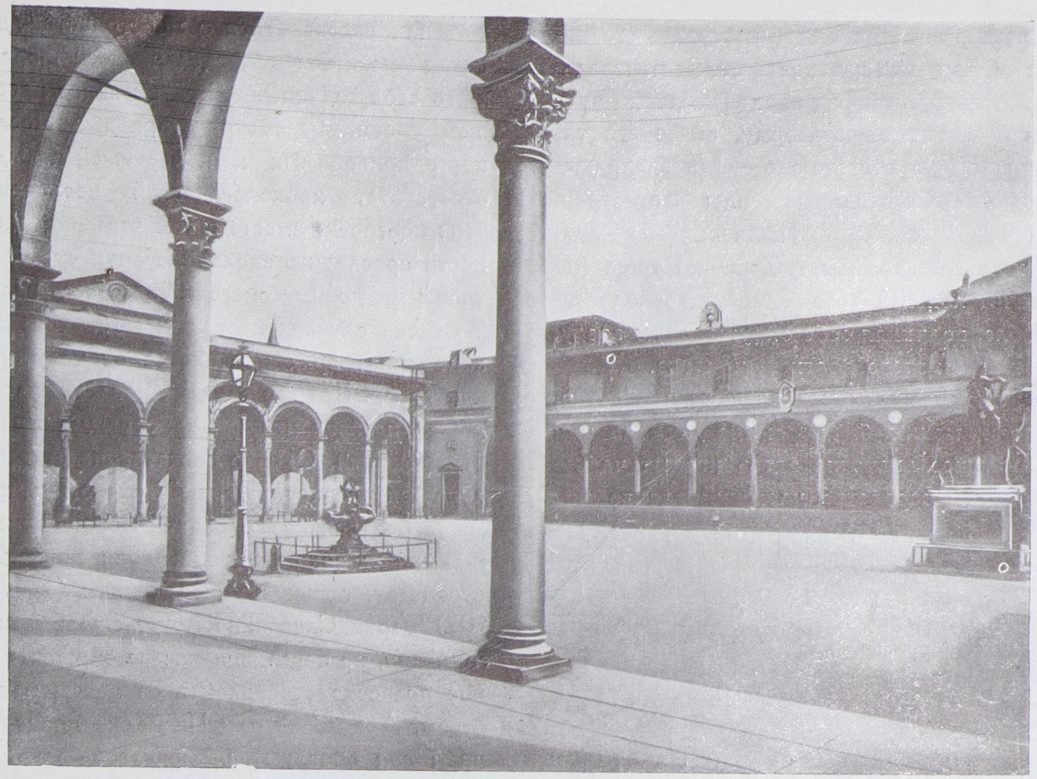
Вы на площади в Сан Джиминьяно. Вы обращаетесь сначала к одному зданию, затем к другому и третьему с целью выяснить, какое же из них является главным. Но ни одно из зданий не претендует на главенство (89, 90, 92). На площади в Пиенце вас приводит в сомнение значительность двух зданий, — дворца Пикколомини и собора (95, 96), в равной мере претендующих на первенство. И вы решаете: в первом и во втором случаях, несмотря на очень малые размеры площади и значительную высоту зданий, господствуют не здания, а пространство, которое они окружают.

Площадь Фарнезе (186, 187) представляет собой переходную ступень между первыми площадями и Капитолием. Здесь дворец уже приобрел значительность; симметрия фасада, нашедшая продолжение в обработке самой площади, способствует этому. Но Капитолий вас уже не смущает. Превосходство здания над всей площадью и, больше того, над целым районом города — несомненно даже для неискушенного глаза. Нужно полагать, что Микельанджело пришел к симметрии не только потому, что симметрия была свойственна Высокому Ренессансу, и не только потому, что симметрия подсказывалась самой природой — треххолмием Капитолия и скатами, полого сбегавшими вниз; Микельанджело учитывал главное обстоятельство: законы соподчинения. Обеспечить зданию полную видимость и сделать его симметричным — это значит наполовину решить задачу соподчинения в сторону превосходства здания над площадью. Здание компактной формы, здание, решенное как об'ем, скорее будет претендовать на господство, чем всякая форма, подчиненная двум измерениям (плоскость), и — тем более — форма, разворачивающаяся как вогнутая поверхность. Мастера Барокко это знали. Они отходили от плоскости с тем, чтобы здание сделать господствующим. В данном случае Микель-

67. Флоренция. Лоджия Воспитательного дома
Слева — фасад собора



66. Площадь Аннунциаты во Флоренции.
Анализ построения плана площади и размещения скульптур

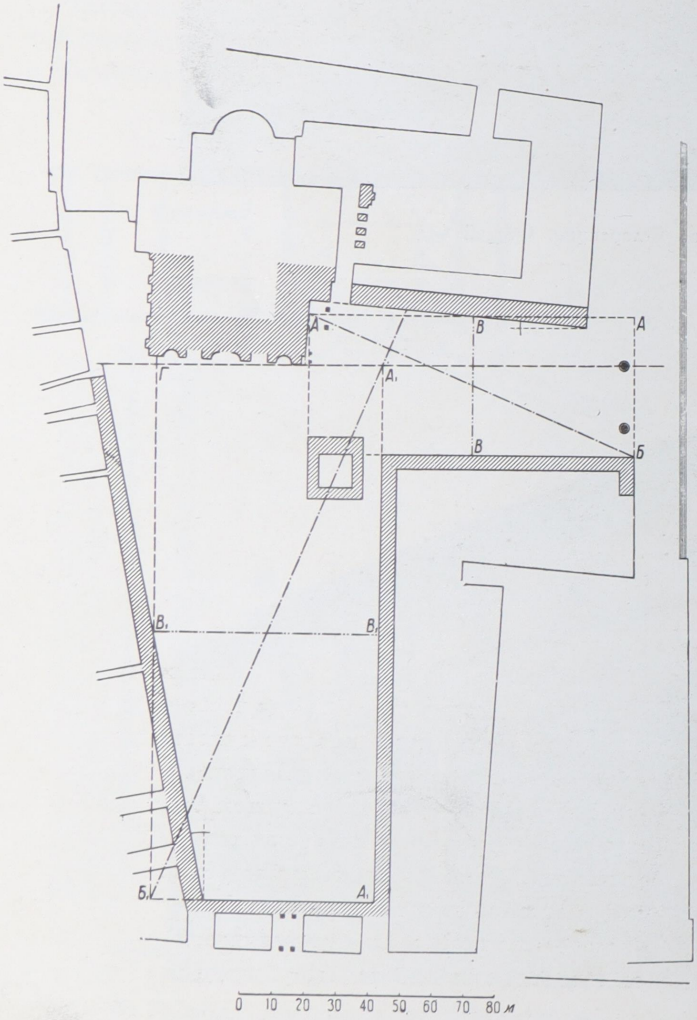


68. Площадь Аннунциаты во Флоренции. Общий вид

69. Площадь Аннунциаты во Флоренции. Здание Воспитательного дома. Построено по проекту Брунеллеско между 1419 и 1445 годами

анджело поступил так, как будут поступать его последователи: он нарушил плоскость стены центрального дворца, выдвинул вперед парадную лестницу и, придав зданию компактную форму, обнес его тяжелым карнизом. Но этого мало — Микельанджело использовал собирательные силы симметрии. Симметрия обосабливает форму, подчеркивая ее значимость; и хотя несимметричные здания тоже могут быть значительными и тоже могут господствовать в ансамбле, подчиняя себе окружающую среду, однако в симметрии этого достигнуть легче.

Преобладание площади над зданием и обратно, как мы видели, может быть решено несколькими способами. Большое значение здесь играют членения стены. Через посредство членений здание может или растворяться в пространстве, или, наоборот, замыкаться в пределах своей формы и окружать себя подчиненным ей внешним пространственным слоем. Рассмотрим аркады. Последовательность приводимых нами чертежей (101—105) соответствует хронологической последовательности этих построек; вместе с тем этот ряд дает возможность проследить эволюцию арки от образцов Кватроченто до Высокого Ренессанса включительно. Во всех случаях построение арочного пролета закономерно: арка изменяется от полутора до двух квадратов. Во всех случаях пролет, колонна, антаблемент и основание аркады связаны закономерными отношениями. Однако впечатление от этих арок получается разное. Первый, второй и третий примеры без всяких колебаний можно отнести к площади: эти арки воздушны, они принадлежат пространству, лежащему перед ними (101, 103, 106, 107). Арки Сансовино могут еще вызывать у нас сомнения, но последняя нас не смущает; здесь полное превосходство элементов массы над пространством. Арки базилики Палладио принадлежат зданию; они образуют поверхность, о т т а л к и в а ю щ у ю п р о с т р а н с т в о, но не притягивающую его. Увеличением удельного веса массы, активизацией тела стены и колонн Палладио добился преобладания пластических элементов над пространственными. Базилика, одетая с трех сторон тяжелой двухэтажной оркадой, украшенная скульптурами и лентами баллюстрад, получила доминирующее значение в ансамбле площади (56—58). В этом уже сказались новые стилистические веяния, нашедшие в архитектуре Барокко своих полноценных мастеров.



70. Площадь св. Марка в Венеции. Анализ плана

ВЫВОДЫ

Переходя к выводам, нам необходимо будет остановиться на основных вопросах, определяющих собой архитектурное понятие площади. Здесь еще пока нет ничего строго определенного. «Площадью» нередко называют всякое пространство, заключенное между городскими кварталами и улицами, независимо от его соотношений и размеров. Однако не всякое такое пространство может соответствовать

71. Площадь св. Марка со стороны главного подхода. Собор построен между 976 и 1077 годами; колокольня закончена в 1178 году. Шатровое завершение колокольни осуществлено в середине XV века

понятию площади: не всякое пространство, отвечающее утилитарным функциям площади, может быть площадью в ее архитектурном смысле.

Последние образцы так называемых площадей, рожденные «свободоманией» барона Оссмана при реконструкции Парижа и развитые затем в градостроительстве Европы и Америки, внесли дезориентацию в понятие площади и как бы отвергли те принципы, которые культивировались мастерами античной классики, Ренессанса и Барокко. Мы, непосредственные наследники того, что было построе-

72. Площадь св. Марка после падения колокольни

73. Площадь св. Марка в Венеции. Вид от собора

но в XIX столетии, и очевидцы современного строительства, имели достаточно возможностей, чтобы убедиться в отрицательных качествах этих решений. Болезнь современных решений заключается главным образом в нарушении замкнутости пространства и в преувеличении размеров площади. Последнее особенно сильно бросается в глаза на примерах нашего советского опыта.

Отсутствие частной собственности на землю дает возможность строить социалистические города не теснясь. Город получает просторы; улицы и площади мы можем делать широкими, чередуя застройку кварталов с крупными зелеными массивами и водными поверхностями, связывая город с окружающей его природой, или, видоизменяя природу, искусственно создавать ее в городе. Однако в целом ряде решений у нас есть ошибки. Односторонне понятый принцип свободы нередко переходит в свою противоположность. Улицы и площади мы проектируем настолько широкими, что теряется их архитектурный образ, не говоря уже о том, что сооружение и техническая эксплоатация колоссальных улиц и площадей требует больших затрат. Мы страдаем преувеличениями. Это один из существенных недостатков нашего строительства. Преувеличение размеров особенно отрицательно отражается на площадях. Сюда необходимо внести твердые критерии, которые определяются в конечном счете архитектурным понятием площади, с тем, чтобы, сохранив известный простор, не затесняя города и не допуская в то же время непомерно больших пространств, достигнуть ценных архитектурных решений.

Градостроительство итальянского Ренессанса от Треченто до Сеченто и тот опыт, которым располагали его мастера, использовавшие античное наследство, дают нам возможность сделать широкие обобщения, ибо архитектура площади нашла наиболее ценных исполнителей именно в эту эпоху.

Архитектурный образ городской площади утвердился в нашем представлении как замкнутое или частично замкнутое пространство, имеющее компактную форму. Этот образ, выработанный тысячелетним опытом градостроительства и овеществленный в величайших памятниках мировой архитектуры, в основном должен быть сохранен советской архитектурой. Однако (даже в тех рамках, которые мы себе поставили, — в рамках архитектурных вопросов) это еще не есть исчерпывающее определение. Площадь прежде всего пространство, принадлежа-

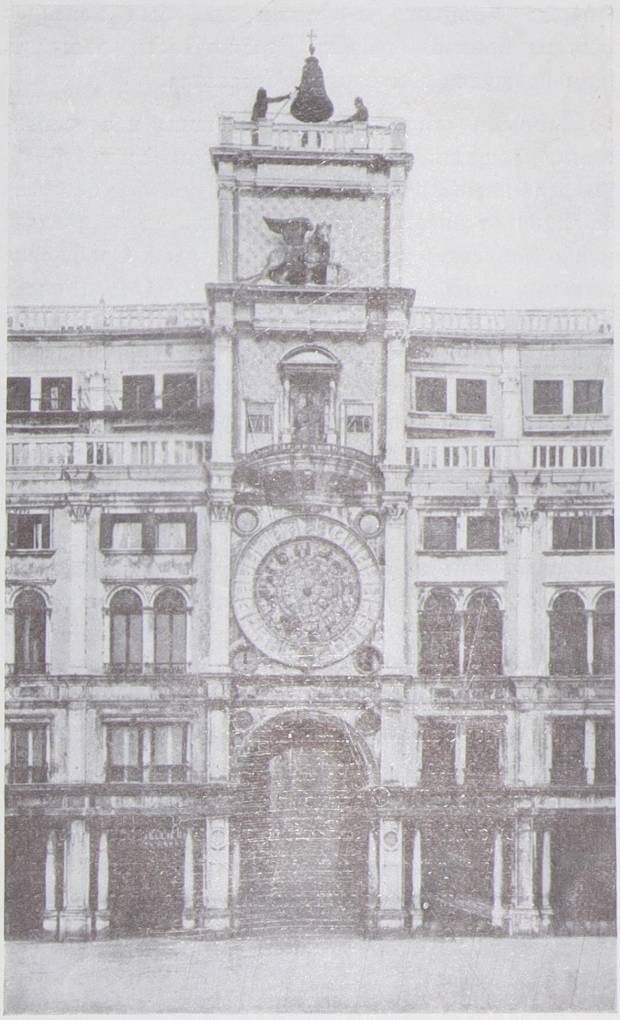
щее городу. В архитектуре площади должны отразиться ее общественные черты. Этим в конечном счете площадь и будет отличаться от двора и всякого другого пространства, оторванного от городских магистралей и замкнутого в своих пределах.

Площадь в своем самом общем архитектурном понятии определяется четырьмя композиционными факторами:

1) замкнутостью пространства,
2) компактностью формы,
3) отношением размеров сооружений и их основных частей к соответствующим глубине и ширине площади и
4) отношением фигуры человека к ансамблю.

Благоприятное разрешение этих четырех композиционных условий обеспечит существование площади, а резкое нарушение хотя бы одного из них способно ее уничтожить.

Замкнутость площади определяется в первую очередь структурой плана площади и прилегающего к ней района. Площадь, принимающая в себя большое число городских магистралей с открытыми глубокими перспективами, перестает быть площадью (например, площадь Звезды в Париже и Каролиненплатц в Мюнхене). Учитывая фактор замкнутости, нужно по возможности избегать пучкования магистралей. Даже для площадей движения количество впадающих и выходящих магистралей не должно превышать четырех — пяти. В случае необходимости количество улиц может быть, конечно, увеличено. Но второстепенные улицы можно перекрывать колоннадами, арками, висячими переходами и другими сооружениями, закрывающими уличный пролет. В некоторых случаях замкнутость может быть достигнута изменением направлений осей улиц — путем изломов или плавных поворотов, не препятствующих движению машин. Примеры Ренессанса дают исчерпывающе богатый материал для решения замкнутости. Его необходимо использовать. Кривая и узкая улица может стать у нас широкой, переходы арки и висячие мосты могут вырасти до огромных размеров. Новые материалы дают возможность строить сооружения бо́льших масштабов. Решением арки Главного штаба и Большой Морской, делающей поворот при входе на



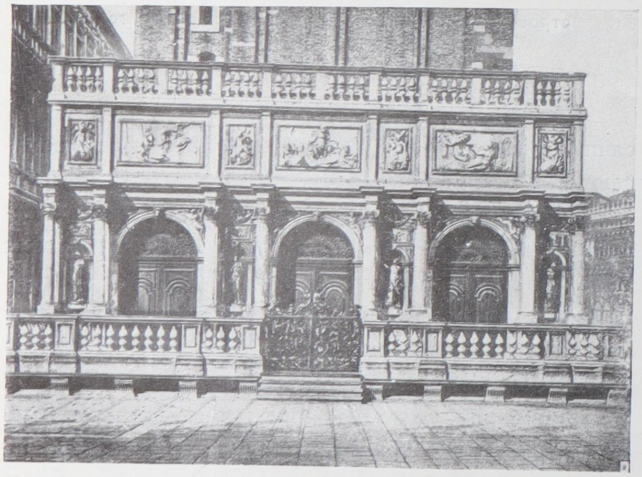
75. Площадь св. Марка в Венеции. Башня с часами. Построена Пьетро Ломбардо в 1496—1499 годах

74. Аркада дворца Дожей в Венеции

площадь Урицкого в Ленинграде, был повторен один из приемов решения замкнутости площади, применявшихся мастерами Ренессанса.

Площади общественного значения и, в особенности, площади для митингов, собраний и театрально-зрелищных представлений требуют еще большей изоляции от внешней среды. В ряде случаев здесь можно допускать закрытие магистралей. Сообщение с такими площадями может осуществляться через посредство пешеходных переулков, бульваров, колоннад и крытых галлерей, оформляющих площадь по периметру. Замкнутая площадь аналогична театральному залу; восприятие зрелища заостряется в тех случаях, когда отдельный зритель и коллектив в целом ощущают себя внутри замкнутой и архитектурно организованной среды.

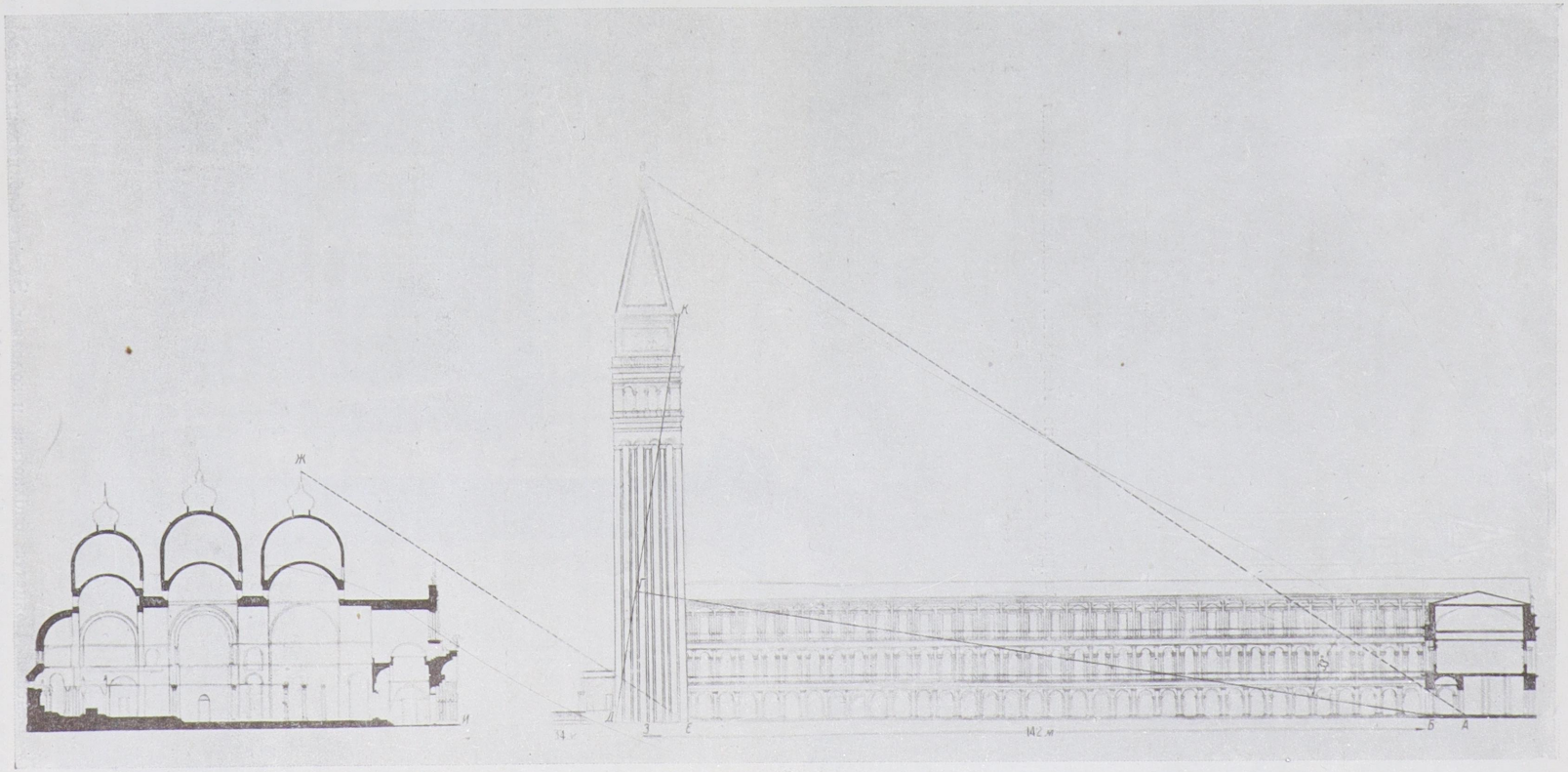
Исключение из общего правила для общественных площадей будут представлять собой площади для демонстраций, те площади, где основной расчет должен вестись на непрерывный поток проходящих масс. В таких случаях площадь может быть решена как эспланада — обширное пространство, удобно связанное с системой входящих и выходящих магистралей. Однако момент замкнутости и здесь не отменяется. Замкнутость может быть в этих случаях решена искривлением уличных осей, дополнительными сооружениями типа триумфальных арок, башен у входов на площадь и выходов с нее, игрой на рельефе. Рельеф как средство ограничения площади играет большую роль. Так, например, Красная площадь в Москве получает замкнутость не только потому, что у торцов ее стоят храм Василия Блаженного и здание Исторического музея; большое значение имеют здесь рельефы, падающие в сторону Тверской улицы и Москва-реки. Линии переломов площади у Спасских и Никольских ворот отчетливо воспринимаются с площади.



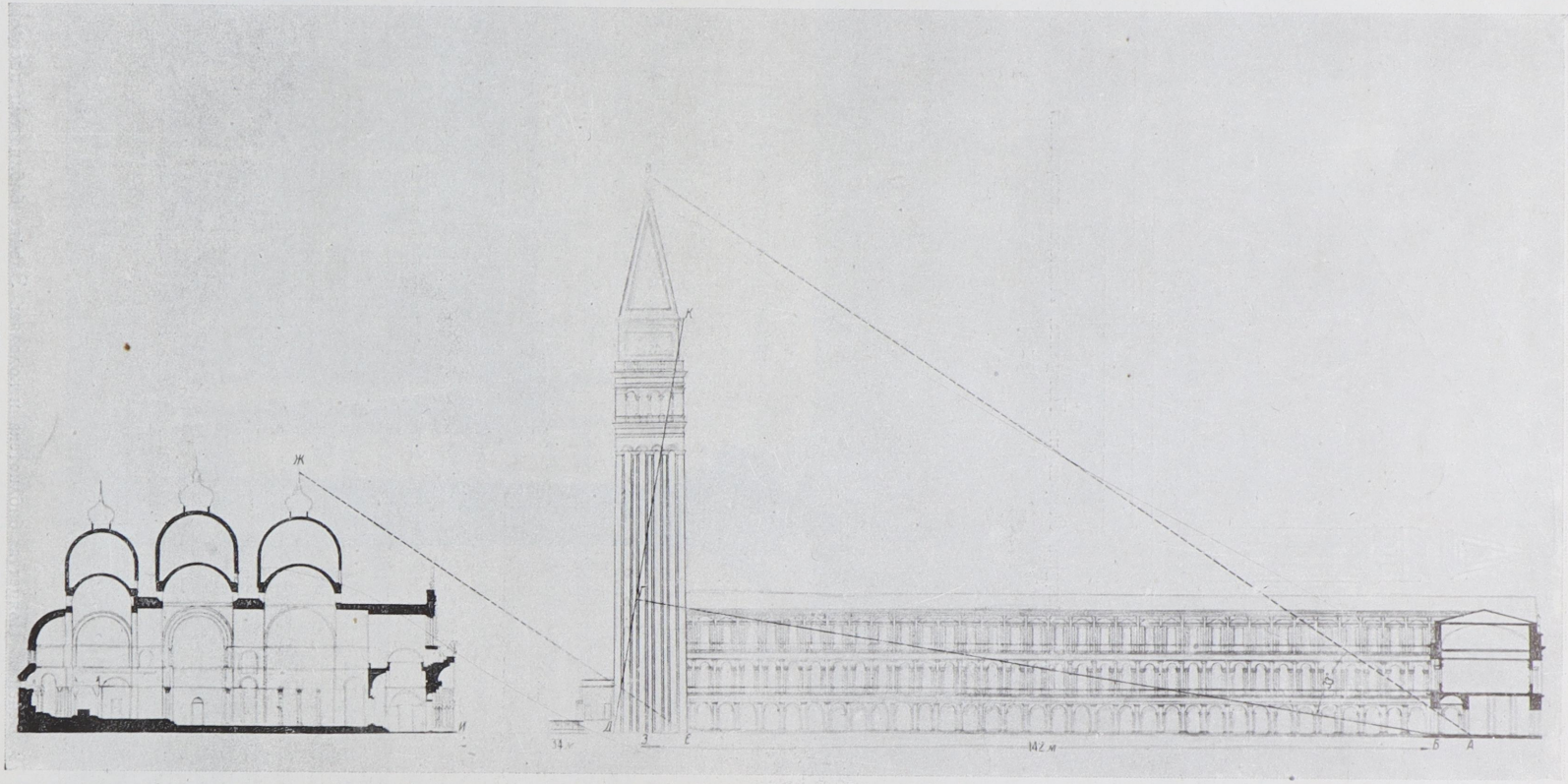
76. Площадь св. Марка в Венеции. Лоджетта. Построена Якопо Сансовино в 1540 году

Решение замкнутости площади зависит также от соотношения массы и пространства в членениях фасадов зданий, оформляющих ее. Замкнутость нарушится, если оптически плотная масса стены будет растворена пространством, пронизывающим ее Там, где внешней оформляющей поверхностью служат свободно стоящая колоннада, аркада или портики, сквозь которые просвечивает внешнее пространство, можно наблюдать явления, когда эти сооружения теряют способность отделять пространство площади от внешнего мира. Мастера Ренессанса, как мы видели, добивались замкнутости постройкой стены непосредственно за колоннадой или аркадой, пристройкой к аркадам зданий со спокойными, нерасчлененными фасадами: колоннада или аркада таким образом превращалась в лоджию или крытую галлерею. Подобный способ может быть использован и в советском строительстве, однако не исключены и такие случаи, когда при оформлении площадей социалистического города аркада будет прозрачной. В таких случаях разрешение задачи будет заключаться в нахождении удельного веса массы по отношению к пространству: развитием антаблемента, надстройкой коридоров или этажей сверх колоннады, частотою повторения членений (колонн, столбов, пилястр и пилонов) и активизацией массы можно добиться преобладания массы над пространством. Примерами удачного разрешения ограничения площади можно считать двор монастыря в Монтекассино, площадь Гарибальди в Бергамо и площадь-двор перед церковью Серви в Болонье (108, 109 и 27).

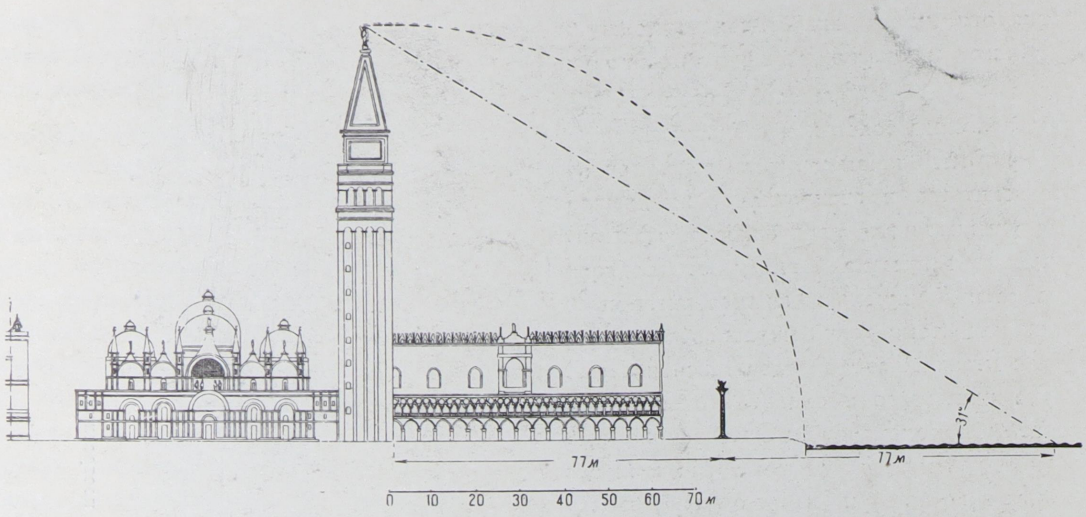
Второе непременное композиционное условие — компактность — достигается нюансным отношением координат по плану площади. Очевидно, что слишком вытянутая площадь перестает быть площадью. Преобладание одного измерения над другим может превратить площадь в улицу. Предельным отношением ширины площади к ее глубине можно считать отношение 1 : 4. «Длиннейшие» площади ми-



77. Венеция. Продольный разрез по площади св. Марка. Анализ построения

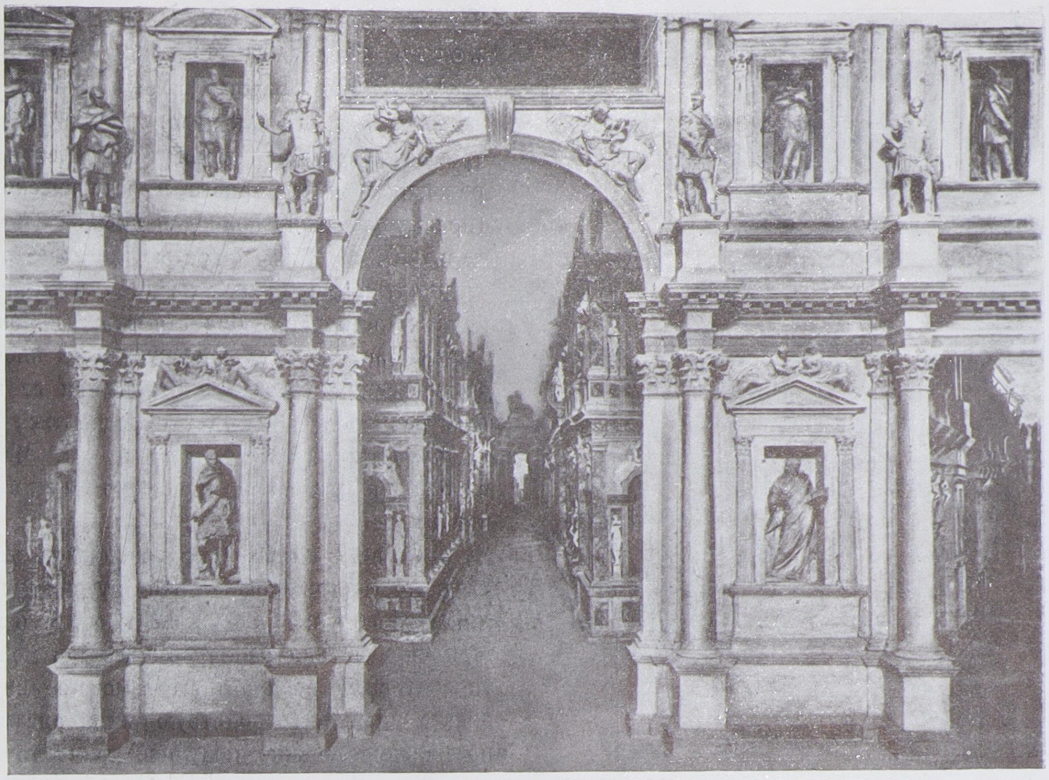


77. Венеция. Продольный разрез по площади св. Марка. Анализ построения



78. Венеция. Разрез по Пьяцетте. Анализ построения

79. Венеция. Пьяцетта, библиотека и колонны. Здание библиотеки построено Якопо Сансовино в 1536—1553 годах



80. Сцена театра Олимпико в Виченце (Палладио, 1584)

ра — площадь Навона в Риме[1] (110, 111) и площадь д'Эрбэ в Вероне — стоят на границе потери этими площадями архитектурного образа площади. Первая, имеющая форму стадиона, построена на отношении осей 1 : 5, вторая имеет неправильную форму с несколько менее контрастным отношением сторон. Помпейский форум с отношением 1 : 3,7 дает более совершенное решение площади.

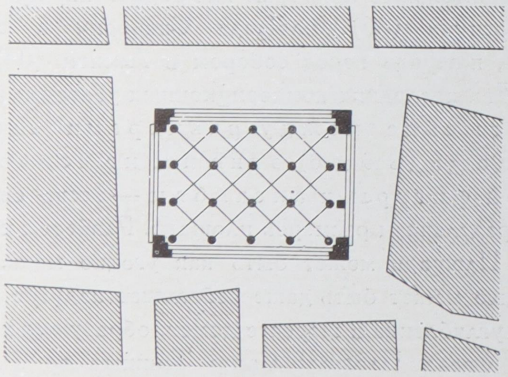
Неприятная глубина площади может быть устранена расчленением площади на два и более соподчиненных пространства, путем введения дополнительных (архитектурных или пластических) элементов. Глубина площади может быть уменьшена развитием высот зданий, стоящих на заднем плане. Низкое здание вытягивает пространство, высокое — сокращает его. Оптимальными отношениями сторон площади (если площадь имеет прямоугольную форму) нужно считать отношения от 3 : 4 до 1 : 2. Таким образом сюда войдут отношения сторон квадрата к его диагонали — $1 : \sqrt{2}$, отношения между катетами прямоугольного треугольника, в котором один из катетов равен половине длины гипотенузы, — $1 : \sqrt{3}$ и золотое сечение — 1 : 1,62. Приближение площади к квадрату или прямоугольнику с отношением сторон 1 : 4 и 1 : 5 дает все меньшее и меньшее число благоприятных результатов. Положительные примеры: площадь Аннунциаты во Флоренции (66), площадь Синьории в Вороне (50), площадь перед собором в Ассизи (64).

Два последних композиционных условия: а) соотношение между размерами зданий и площадью и б) отношение человеческой фигуры к ансамблю — тесно связаны с определением размеров площади. Разберем их вместе. Площадь может быть как угодно мала. Площадью может быть даже небольшое вздутие улицы или углубление в шеренге домов, образующих уличный фасад. Площадь Санта Тринита во Флоренции (154) и Соборная площадь в Сан Джиминьяно

[1] Площадь Навона была построена по контуру цирка Домициана, разрушенного в средние века.

81. Флоренция. Меркато Нуово. Общий вид. Здание построено Дж. Тассо в 1547—1551 годах

(87), несмотря на свои миниатюрные размеры — 40—45 метров — все же площади. Но отнюдь не всякое большое пространство среди города может стать площадью. Площадь Жертв революции (б. Марсово поле) в Ленинграде уже не площадь.



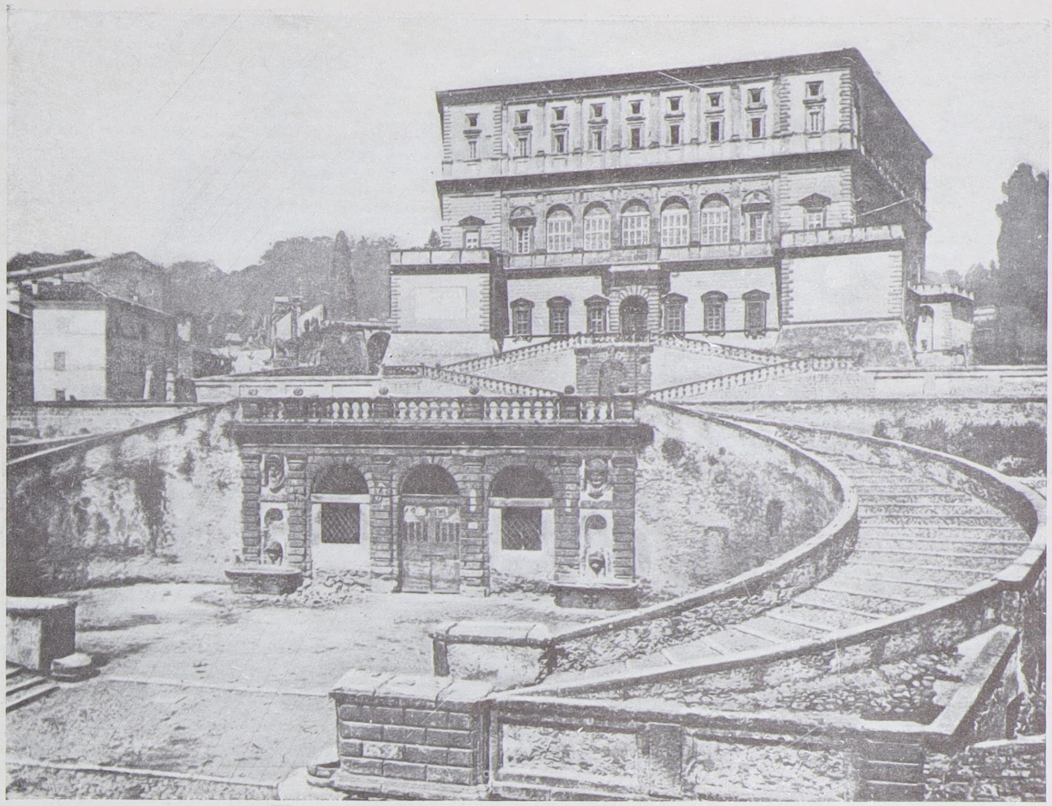
82. План Меркато Нуово

Нужно установить как закон, что протяженность площади ограничена.

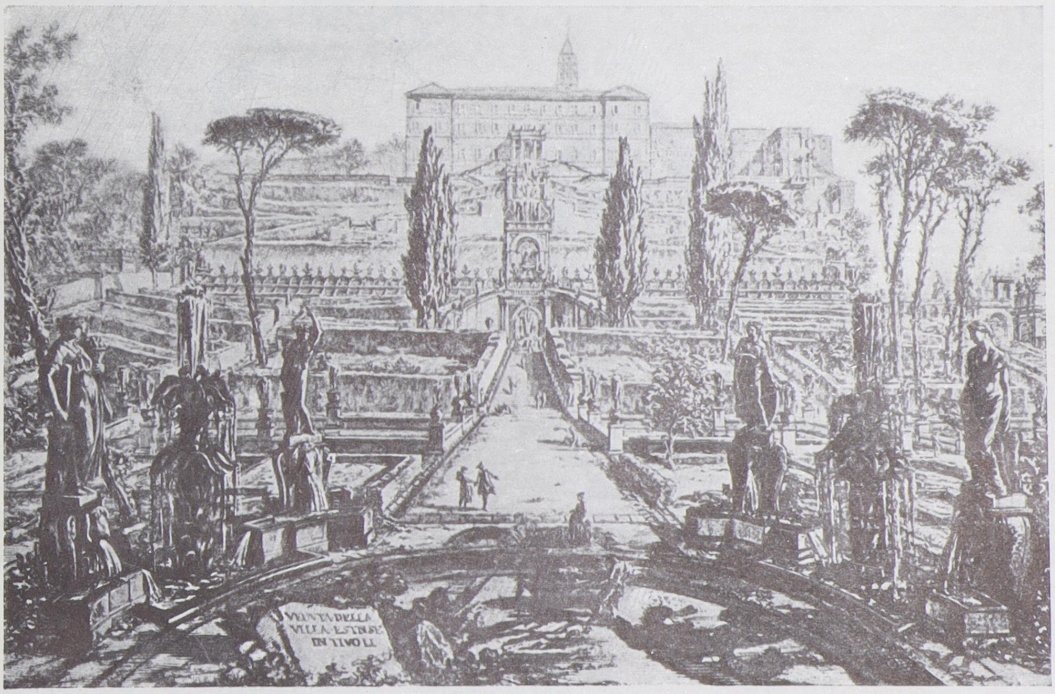
Чрезмерно большая площадь — пустынна; она может выглядеть как поле; лишь в редких случаях грандиозные площади могут быть оправданы соображениями утилитарного и эстетического порядка (преимущественно поля для военных и спортивных парадов). Но такие об'екты уже выходят из общего понятия городских площадей, и задача архитектурной организации будет иметь для них свои особые законы. Предел протяженности площади нужно установить только в отношении ее максимальных размеров. Он будет определяться соотношениями между зданием, человеческой фигурой и пространством площади.

Для всех видов соподчинения об'емов и пространств, составляющих архитектурное целое площади, здание не должно быть потеряно. При определении размеров площади можно ориентироваться на восприятие главного здания или комплекса зданий, господствующих в ансамбле. Главное здание должно получить такие точки зрения, откуда оно целиком могло бы быть охвачено глазом. Углом наилучшего видения можно считать угол от 28 до 34°. В этих условиях здание и основные членения его воспринимаются отчетливо и без ракурсных искажений.

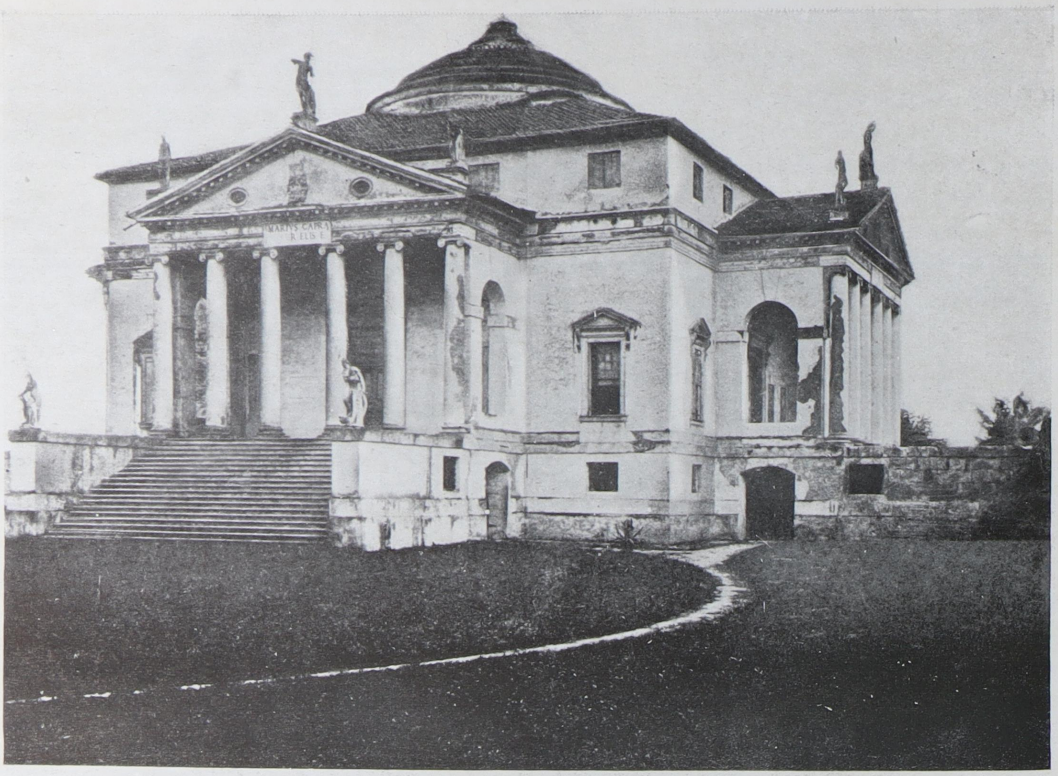
83. Рим. Вид с Капитолийского холма



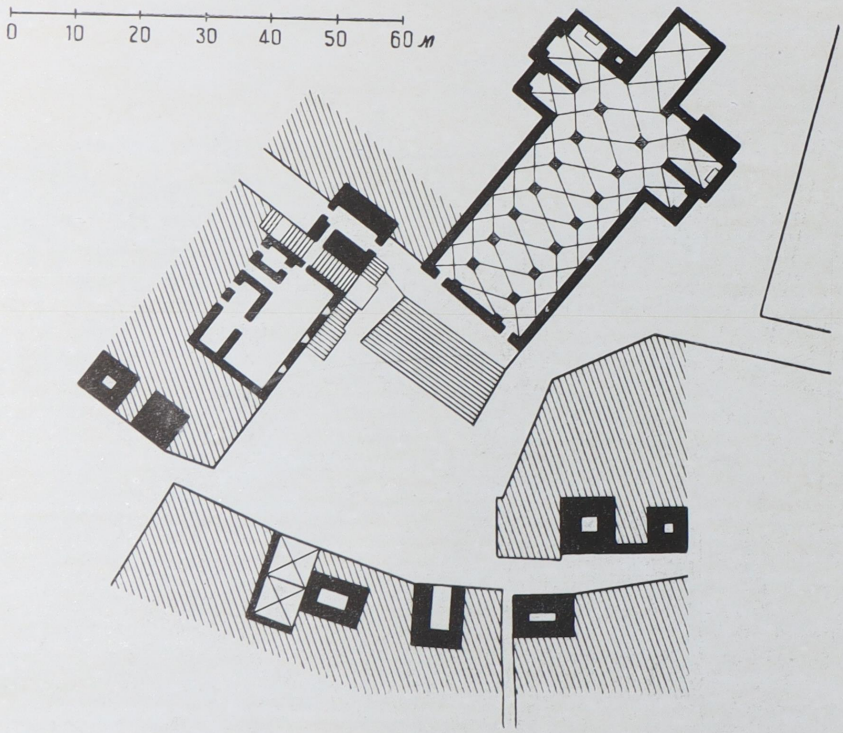
84. Дворец Фарнезе в Капрарола (Виньола, 1547—1559)



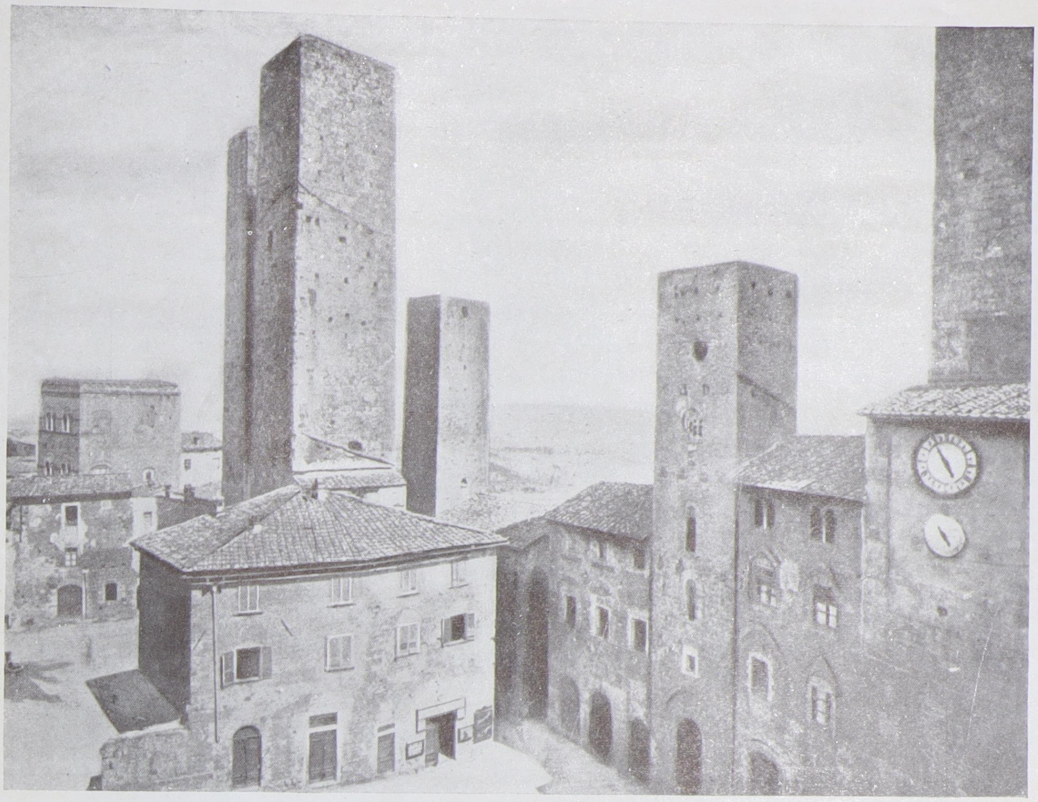
85. Вилла Эсте в Тиволи (П. Лигорио, 1560—1572). По гравюре Пиранези



86. Вилла Ротонда близ Виченцы (Палладио, 1570—1591)



87. Соборная площадь в Сан Джиминьяно. Слева от фасада собора—палаццо Публико, напротив—палаццо дель Подеста



88. Соборная площадь в Сан Джиминьяно. Вид из окна палаццо Публико

Отсюда отношения размеров здания к площади:

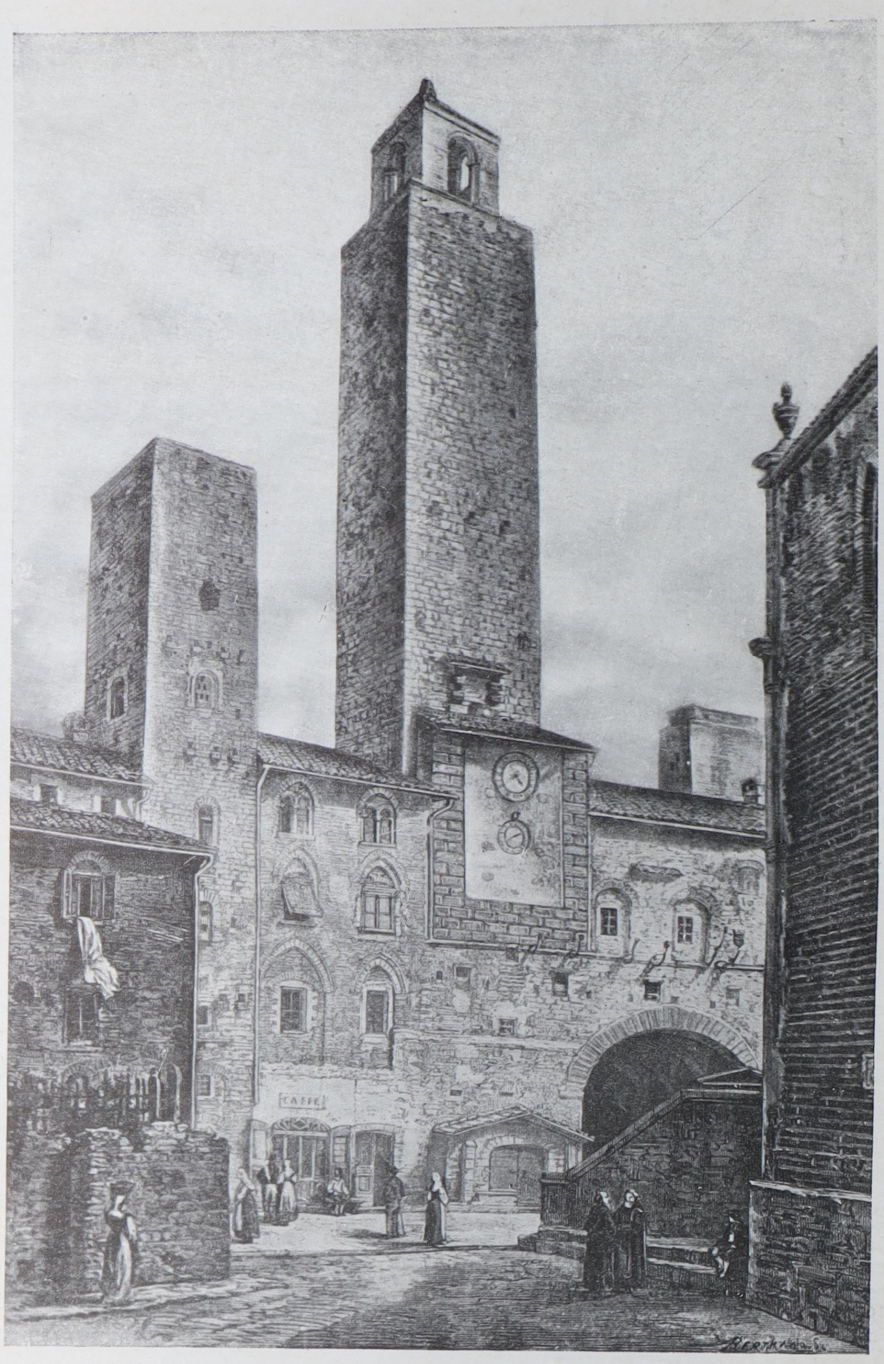
а) минимум m : n — 10 : 19 и

б) максимум m : n — 10 : 15,

где m — общая высота или ширина здания, а n — глубина площади, лежащей перед ним.

На этих отношениях построены лучшие площади мира: площадь св. Марка в Венеции (77), площадь Капитолия в Риме (219), двор Уффиций во Флоренции (133) и др. Однако к ним нельзя подходить догматически. Если задачи, стоящие перед архитектором, заставляют его увеличить значение пространства площади за счет ослабления архитектурной выразительности об'емов, — он может нарушить эти соотношения. Увеличением размеров площади и, следовательно, уменьшением угла зрения, под которым воспринимается здание, можно здание подчинить пространству. Обратная задача приведет нас к уменьшению размеров площади и к ориентации на детали фасада: площадь перед собором в Пиенце (93, 94), средневековая площадь св. Марка в Венеции[1] (20), площади перед собором Санта Мария дель Фьоре (8, 9) и перед аббатством (Бадиа) во Флоренции, площадь перед базиликой Палладио в Виченце (55—59). Определяя пределы протяженности площади, устанавливая ее максимальные размеры, мы неизбежно впадем в ошибку, если ограничим число определяющих факторов. Соотношения между застройкой и площадью не всегда определяют ее размеры. Так, например, представим себе колоссальную площадь, оформленную зданиями типа небоскребов. Пусть между размерами зданий и соответствующими им размерами площади существуют оптимальные отношения. Почти наверное при всей своей пропорциональности и удачно выбранных соотношениях такая площадь войдет в противоречие с человеческой фигурой. Человеческая масса, коллектив и отдельные составляющие его единицы, не должны

[1] Размеры старой площади не обеспечивали для колокольни выгодных точек зрения.



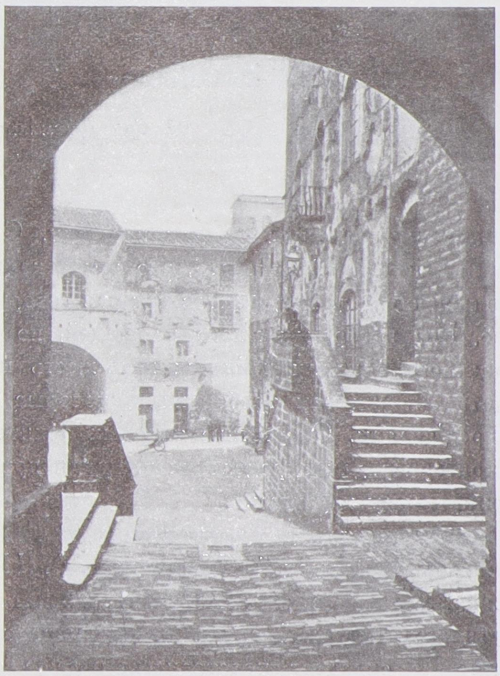
89. Соборная площадь в Сан Джиминьяно. Палаццо дель Подеста и башня Роньеза (XIII—XIV века)

подавляться реальной и зрительной грандиозностью форм архитектуры площади. Для советской архитектуры это будет типично. Размеры площади должны определяться размерами человеческой фигуры; человек должен быть модулем окружающей его среды. Этот последний фактор (вместе с отношениями между зданием и пространством) пол-

90. Сан Джиминьяно. Собор Колледжиата (XII век)

ностью определяет максимальные размеры площади. Площадь, как доступное глазу нерасчлененное пространство, не может превосходить 250—300 метров по наибольшему измерению. Увеличение площади сверх этого предела грозит или нарушением масштабности или распадом целого. Даже такое грандиозное сооружение, как собор св. Петра в Риме (143 метра высоты), теряется на площади, имеющей глубину 260 метров[1] (112).

Разобранные нами принципы лежат в основе архитектурной организации площади. Дальнейшая работа над площадью — уже работа над ее художественным образом. В этой работе перед архитектором в развернутом виде встанут задачи создания общественного образа площади и задачи построения ансамбля. Но переход к этим задачам становится возможным лишь тогда, когда архитектор твердо усвоил композиционные принципы, лежащие в основе построения площади, когда он знает пре-



91. Сан Джиминьяно. Угол Соборной площади

[1] От проекции креста до входа на площадь 400 метров.

92. Сан Джиминьяно. Палаццо Публико (1288—1323)

делы максимум и минимум для площади. Однако у нас нет оснований полагать, что эти законы вошли в наш обиход. Ряд фактов как раз говорит обратное. Мы построили много площадей, но среди построенного едва ли найдется пять-шесть примеров, отвечающих тем требованиям, которые мы к ним пред'являем. Отсутствие твердых архитектурных критериев для определения площади приводит к отрицательным фактам.

В своем «размахе» архитекторы доходят до километровых площадей (Магнитогорск). Но нет сомнения, что такие размеры станут препятствием на пути архитектурной организации площади. Архитектор не овладеет пространством даже в том случае, если будут разбиты газоны и осуществлены посадки на площади. Связать единым архитектурным замыслом огромное пространство и здания, оформляющие его, превратить это пространство в площадь — не легкая задача.

Площади, как это показали исследования лучших образцов градостроительства прошлого, могут быть правильной или неправильной формы. Каждая из них имеет свои собственные художественные достоинства, и в практике строительства социалистических городов должна занять самостоятельное место.

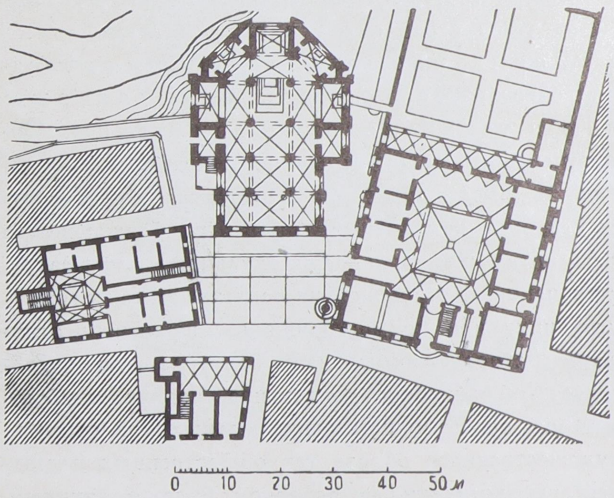
Форму площади нельзя рассматривать отвлеченно, т. е. вне зависимости от назначения площади, общего архитектурного оформления ее и той среды, в которой она находится. Площадь — элемент города. Форма площади должна быть связана с общей об'емно-простран-

ственной организацией города; она должна органически вытекать из его структуры.

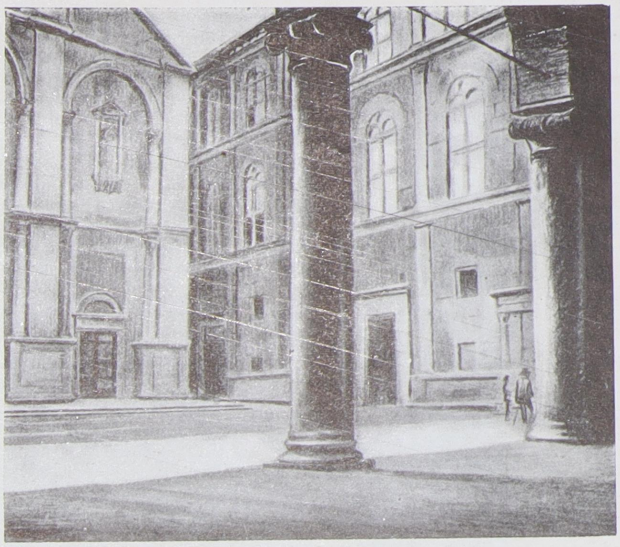
Форму площади нельзя отождествлять с формой ее плана. Форма площади есть форма трехмерной замкнутой или частично замкнутой архитектурно организованной среды. Площадь почти всегда воспринимается нами изнутри. Восприятие, таким образом, не бывает полным. Какая-либо часть площади всегда скрыта от наблюдателя: или находится у него за спиной, или воспринимается вскользь; общее впечатление получается не сразу, но в результате суммирования картин, в результате движения по площади. Форма больших пространств (к которым относится и площадь) познается во времени. Если нет полного восприятия площади, то нет и абсолютно правильного видения. Глаз идеализирует природу. Более или менее значительные уклонения от прямых линий, прямых углов и всяких закономерных форм остаются нами не замеченными.

На восприятии формы площади сказывается действие об'емных масс; геометрическая правильность площади может быть зрительно нарушена архитектурой зданий, оформляющих ее: изменены соотношения сторон площади, пропорции и т. д.

И, наоборот, неправильная площадь только от соответствующей архитектурной обработки зданий может производить впечатление правильной формы.



93. Соборная площадь в Пиенце. В середине — собор, справа — палаццо Пикколомини, слева — дом епископа



94. Соборная площадь в Пиенце. Общий вид

Отсюда нет необходимости во всех случаях и с неизменной строгостью следовать законам геометрии. Площадь может иметь неправильную форму. Только для раскрытых площадей, воспринимаемых нами в целом извне (сверху — для площадей, расположенных под горой, или для площадей, открытых с одной стороны во внешнее пространство), необходима геометрически правильная форма. Во всех остальных случаях достаточно лишь приближение к этой правильности, чтобы площадь не получилась бесформенной и хаотичной.

Если площадь предназначается для того, чтобы внутри ее построить крупное здание, если она решается как подчиненная об'ему пространственная среда, — целостность формы и правильность ее очертания не обязательны, ибо такая площадь почти всегда будет восприниматься по частям. Например: Соборная площадь в Пизе с баптистерием, собором и Кампо-Санто, площадь собора Санта Мария дель Фьоре и Меркато Нуово во Флоренции (16, 17, 81, 82).

Правильность рисунка плана площади приобретает смысл для площадей с освобожденной серединой (преимущественно для общественных площадей). Однако при проектировании таких площадей не следует форму и всю композицию площади строить на одних прямых линиях или прямых углах. За-

95. Палаццо Пикколомини и собор в Пиенце (Бернардо Росселино, 1460)

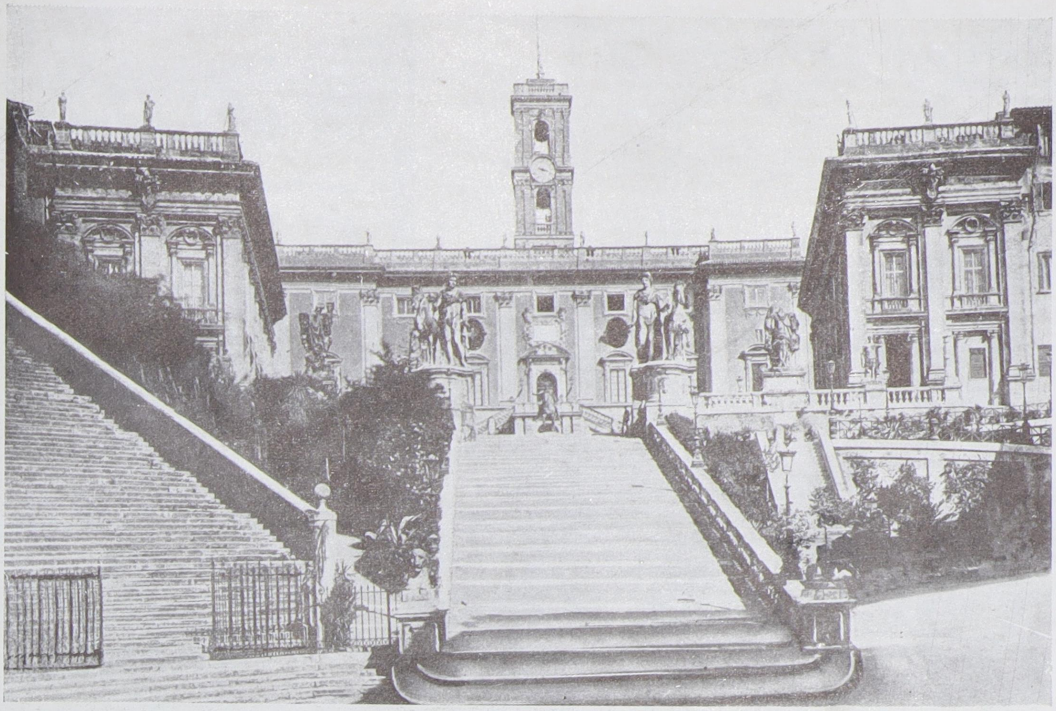
кономерные линии бывает выгодно сочетать со свободными линиями с тем, чтобы закономерности читались отчетливо. Необязательно всю площадь делать правильной формы: достаточно лишь в главной части сообщить ей правильность. Этим можно воспользоваться как средством выявления композиционно господствующих и подчиненных ее частей. Примеры: площадь Синьории во Флоренции, площадь Кампо и площадь перед собором в Сиене, площадь Ратуши в Прато.

Отход от элементарных правил геометрии может быть вызван условиями рельефа, характером связи площади с магистралями и общим архитектурным замыслом, положенным в основу пространственной организации города. Неправильные формы эластичнее правильных. При построении группы площадей — сложного пространственного комплекса, об'единяемого одним-двумя крупными зданиями — не может быть и речи о правильности общей пространственной структуры этих площадей Уход от прямоугольных координат здесь будет подсказываться стремлением к разнообразию.

Форма площади должна соответствовать ее социальному содержанию и техническому назначению. Общественным площадям социалистического города, типа открытой аудитории или театра, будут соответствовать компактные формы, приближающиеся к эллиптическому или полуциркульному амфитеатру, к трапеции, построенной на осях квадрата, к многоугольнику или прямоугольнику с нюансным отношением сторон. Компактная форма площади способствует об'единению коллектива вокруг трибуны оратора, арены или открытой сцены. При решении художественного образа тех общественных площадей, где коллектив в основном будет статичным, несомненно, нужно будет исходить из компактной формы. В этом смысле разобранные нами площади

96. Пиенца. Фасад собора. Оформлен Бернардо Росселино в 1460 году

97. Соборная площадь в Пиенце. Палаццо Публико и дом епископа (Бернардо Росселино, середина XV века)

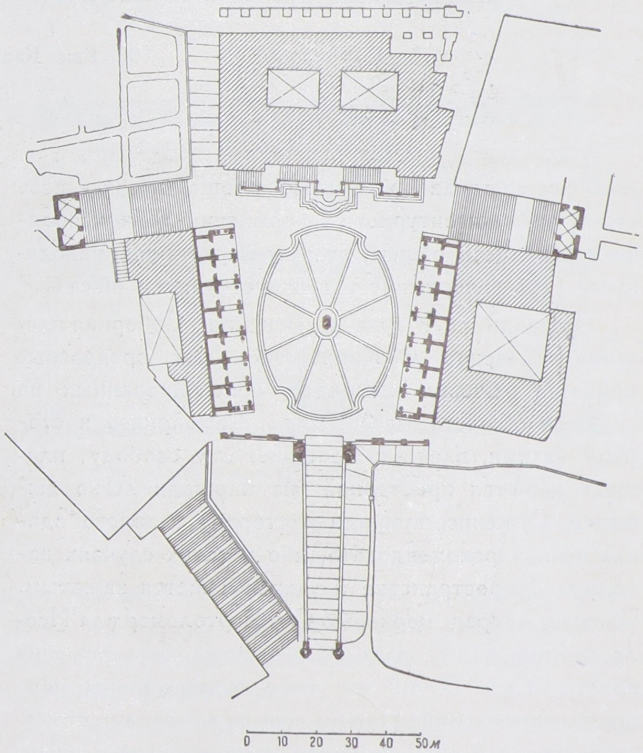


98. Рим. Дворцы и площадь Капитолия (Микельанджело, середина XVI века)

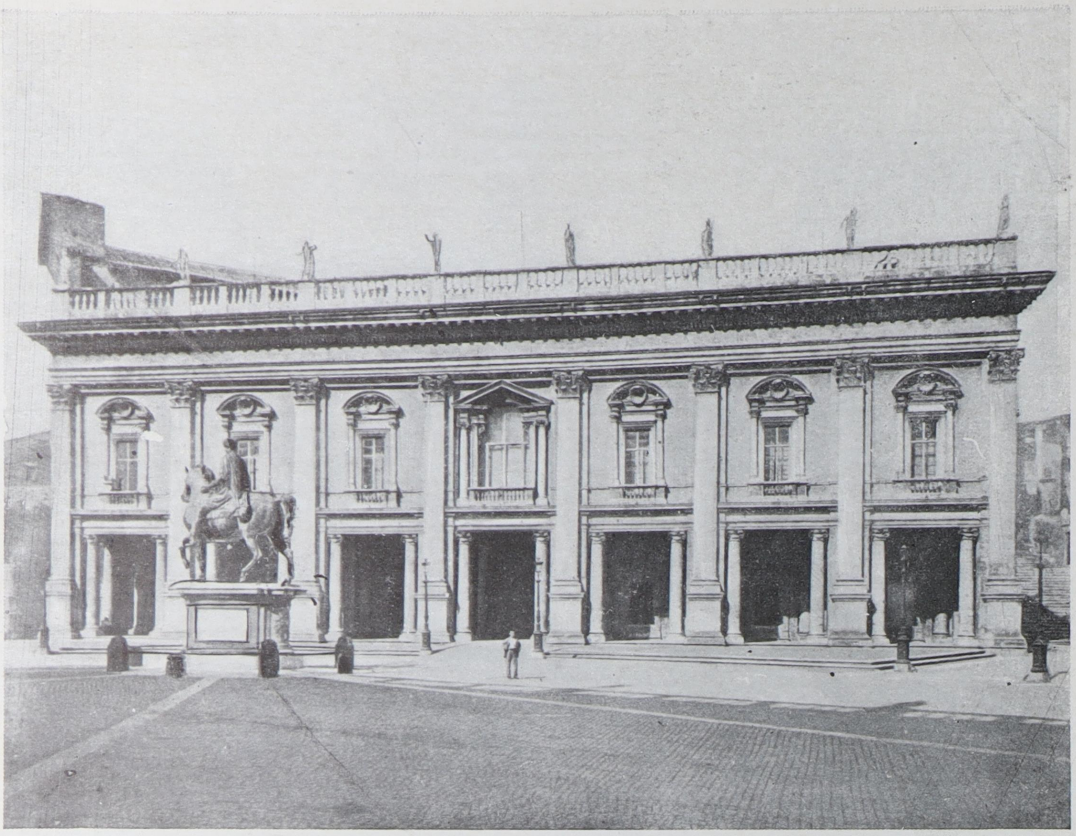
XIV и XV веков могут быть широко использованы как примеры удачного разрешения функциональных и архитектурных задач общественной площади (площадь Кампо в Сиене, Пьяцетта и площадь св. Марка в Венеции, площадь Аннунциаты во Флоренции, площадь Синьории в Вероне).

Для площадей демонстраций вытянутая форма (быть может, удлиненный прямоугольник) будет наиболее характерной. Соподчинение осей движения и осей площади, необходимое для всех решений, здесь будет играть исключительную роль.

Площади перед дворцами советов, районными и общегородскими домами культуры могут представлять собой комбинированный тип, где компактность и замкнутость формы будут согласованы с открытыми пролетами широких городских магистралей, несущих потоки демонстрирующих масс. Крупным общественным зданиям необходимо дать простор. Площадь должна так сочетаться с зданием, чтобы не было затеснено здание и в то же время сама площадь не была потеряна. Форма площади в таких случаях может быть прямоугольником, многоугольником, трапецией или какой-либо сложной фигурой, построенной на сочетании этих основ-



99. План площади Капитолия в Риме

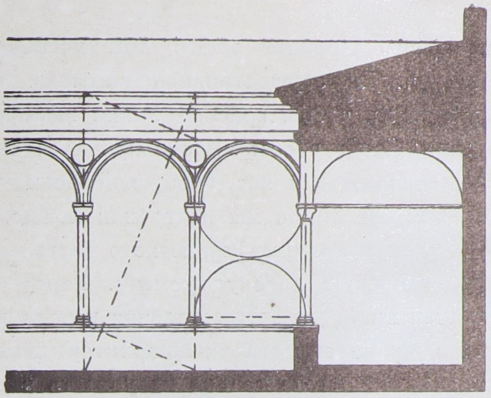


100. Рим. Капитолийский музей

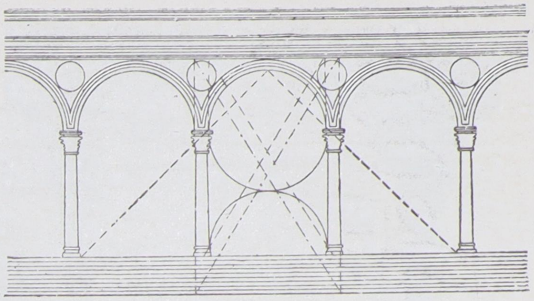
ных форм; однако как форма площади, так и весь строй ее архитектурного оформления должны подчиняться здесь общему закону нарастания, находящему свое завершение в господствующем об'еме.

Площадь св. Марка в Венеции, Соборная площадь в Пиенце и Капитолий дают прекрасные примеры решения площадей, ориентированных на крупные общественные здания. Расширяясь в сторону здания, площадь сообщает ему свободу; площадь кажется просторной: на площади легко дышится. Сужение площади в сторону главного здания нельзя рекомендовать, ибо в таких случаях затесняется пространство и здание кажется зажатым. Площадь перед церковью Сан Бартоломер алл'Исола в Риме (113) дает пример неверного решения пространства. В той же мере отрицательны площади треугольной формы: как правило, пространство треугольной площади кажется стесненным. Круглые площади и правильные многоугольные страдают существенным недостатком — отсутствием ориентации. Нарушить безразличие такой площади очень трудно. Подчеркнутая геометричность ее наталкивает на решения, закрепляющие эту геометрию, ибо уход от математического центра и кольцевой линии нередко влечет за собой конфликт с основной формой.

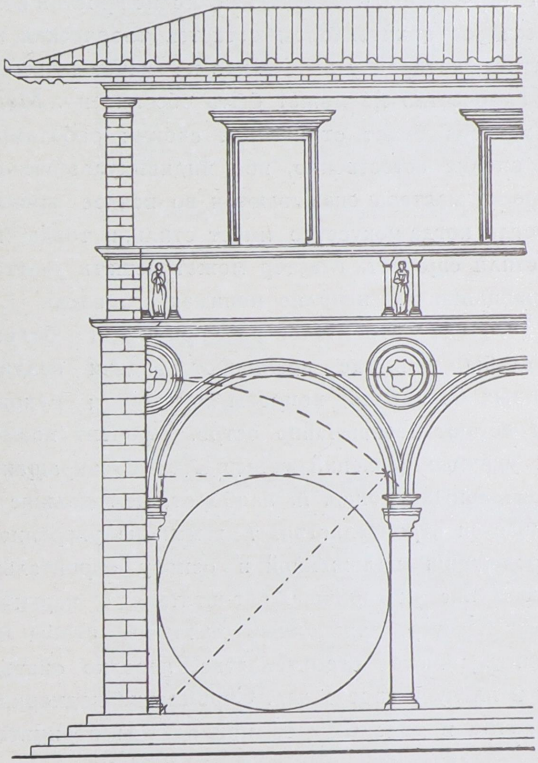
Декоративные площади наиболее свободны в смысле выбора формы. Однако нет необходимости расширять круг формотворчества. Наиболее ходовая форма — прямоугольник — способна дать безграничное количество самых разнообразных вариантов. Качество решения не зависит от типа формы. Качество стоит в прямой зависимости от отношений и пропорций плана площади, от соотношения пространства площади к зданиям, оформляющим ее, от четкости общего архитектурного замысла, охватывающего как целое, так и детали.



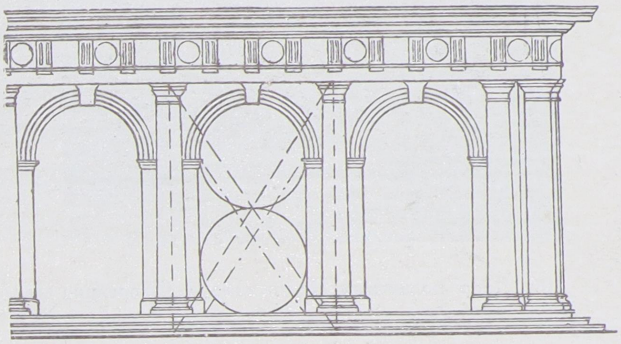
101. Чертоза в Павии. Аркада монастырского двора



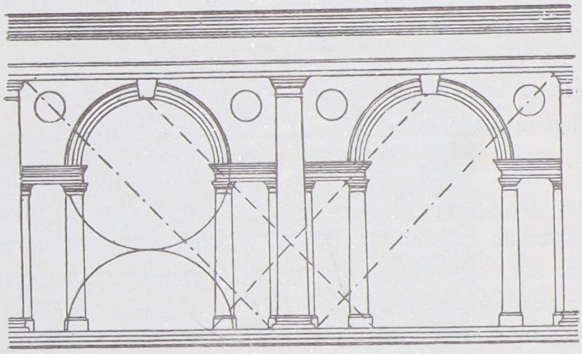
103. Флоренция. Лоджия Воспитательного дома. Отношение ширины арочного пролета к диаметру колонны — 1 : 8; отношение ширины пролета арки к высоте — 1 : 1,62



102. Госпиталь в Пистойе



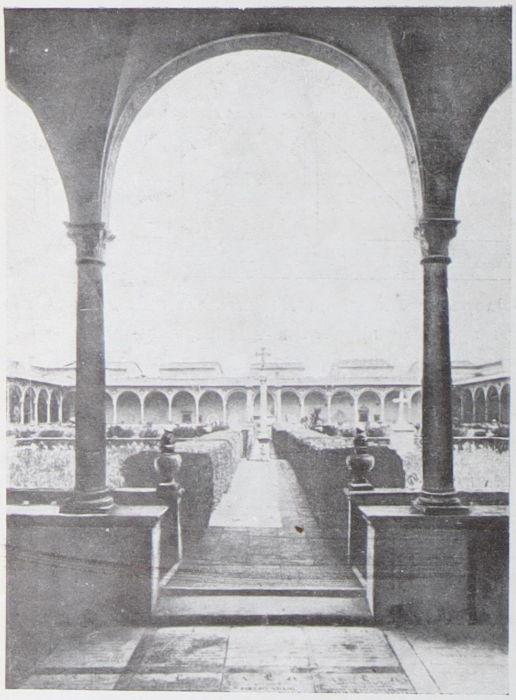
104. Аркада библиотеки св. Марка в Венеции



105. Аркада базилики Палладио в Виченце

При проектировании площадей нельзя не считаться с постоянными потоками движения. Движение может разрезать площадь на две, три, четыре части. Основные потоки движения, которые будут пересекать площадь, должны быть учтены проектировщиком с тем, чтобы они не нарушали ансамбля, но органически включались в него. Оформлением графика движения (колоннадами, зелеными барьерами, скульптурой и т. п.) можно расчленить площадь с расчетом на образование сложных соподчиненных пространств.

В практике проектирования и строительства городов мы сталкиваемся с целым рядом вопросов, вытекающих из организации проектного и строи-



106. Двор монастыря Чертоза близ Флоренции

тельного дела, сроков выполнения намеченного строительства и чисто творческих моментов, связанных с индивидуальными особенностями архитектора-мастера. Эти вопросы имеют большое значение. В некоторых случаях они способствуют строительству ансамблей, в других — его тормозят.

Город подчинен закону времени. Город возникает не сразу. Даже вновь построенные социалистические города, те города, строительство которых шло гигантскими шагами, в течение трех-пяти лет успели построить только свой основной костяк. Строительство этих городов вместе с введением благоустройства, осуществлением капитальных сооружений и архитектурным оформлением города затянется надолго, и далеко не все из них будут осуществлены одним строителем, проводящим работы с начала и до конца. Но если новые города осуществляются в сравнительно короткие сроки, то по отношению к городам существующим, городам, сложившимся в капиталистических условиях, искалеченным капиталистической экономикой, эти сроки затягиваются на десятки лет. Москва быстро растет, однако реконструкция Москвы будет закончена не сразу. Пройдет много лет, необходимых для того, чтобы осуществились замыслы наших планировщиков, чтобы красные линии закрепились новой застройкой, чтобы амортизировался старый, пока еще ценный для нас, городской фонд, чтобы на месте старых домов мы построили новые, отвечающие запросам социалистического быта.

Город подчинен закону времени. Город вырастает постепенно. Для осуществления города и проведения в жизнь определенных архитектурных замыслов необходимы не только плановость в строительстве и единодушие в сознании миллионов людей, для осуществления всякого строительства, перерастающего рамки эпизодической постройки, необходимы исполнители и твердое руководство. Архитектор—исполнитель заказа, но не простой исполнитель: за архитектором остается творческая инициатива, которой у него никто не может отнять.

Творчество не может быть обезличено. Мастер от мастера будет отличаться своими работами, и это вполне естественно, ибо индивидуальные особенности мастера сказываются во всякое время — и тогда, когда искусство имеет стиль, и тогда, когда стиля еще нет. Мастер может мешать мастеру, неправильно или неполно понимая его идею.

Там, где строительство принимает большие масштабы, там, где возникают задачи создания крупных ансамблей, вопросы времени и руководства встают чрезвычайно остро. Процент возможных удачных решений повышается с сокращением строительных сроков, и, наоборот, чем дольше затягивается строительство, тем меньше уверенности в проведении положенной в основу строительной идеи. У нас не привыкли считаться с первичной идеей. Мастер, призванный для того, чтобы продолжить начатое строительство, нередко оказывается в плену у своего «я». Стремление подчеркнуть авторство в ряде случаев приводит к отрицательным результатам.

В градостроительстве необходимо учитывать все наличные данные и бережно подходить к идеям мастеров-предшественников, в тех случаях конечно, если эти идеи овеществились в высоко-качественных архитектурных произведениях и если они не отрицаются достаточно вескими аргументами современной жизни.

Мастера Ренессанса работали в неизмеримо менее выгодных условиях, чем мы. Им приходилось

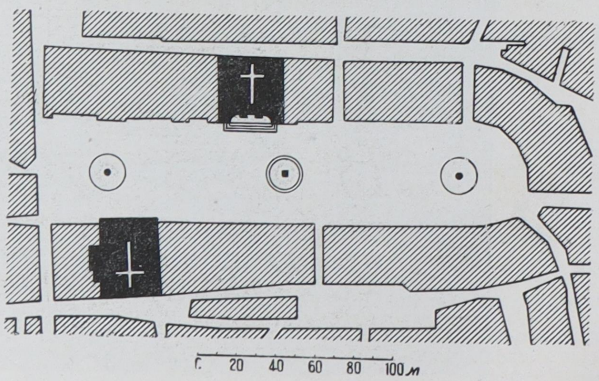
107. Госпиталь в Пистойе. Фриз — цветная майолика (Джованни делла Роббиа, 1514—1526)

108. Монтекассино. Центральный двор Аббатства. Построен по проекту Браманте

109. Площадь Гарибальди в Бергамо. Библиотека и башня Коммунале

считаться со вкусами и капризами индивидуального заказчика; они не имели в своем распоряжении ни той строительной техники, которая есть у нас, ни того об'ема строительства, ни тех сроков, в которые мы имеем возможность осуществлять наши строительные планы. Однако старые мастера прекрасно справлялись с ансамблем. Мы уже говорили о тех положительных и отрицательных условиях, в которых им приходилось работать. Остановимся теперь на сроках и наследстве.

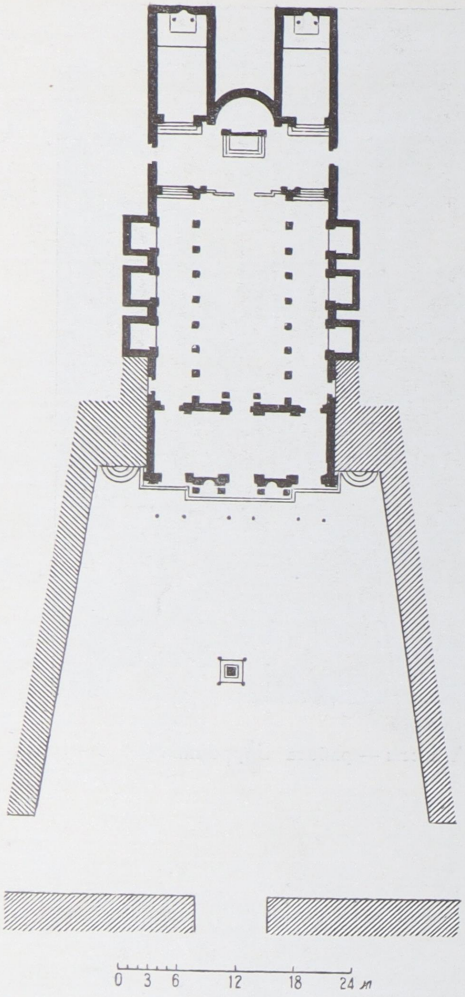
Мы уже видели, что далеко не все ансамбли, созданные в эпоху Возрождения, были осуществлены сразу. Большинство сооружений получило свое разрешение в результате длительного строительного процесса. Площади, улицы и отдельные дворцы неоднократно расширялись и переделывались, и только в итоге многолетних работ получились целостные, законченные сооружения. Старые мастера хорошо умели строить заново, но так же хорошо умели они доделывать начатые до них сооружения. Собор Санта Мария дель Фьоре был осуществлен несколькими поколениями художников (Арнольфо ди Камбио, Джотто, Таленти и Брунеллеско); так же не сразу, но в результате долголетних работ был построен собор св. Марка; так же были осуществлены площади Аннунциаты, Тринита и Синьории во Флоренции, площади св. Марка, Пьяцетта и Сан Джованни в Венеции. Мастер продолжал дело, начатое его предшественниками, и видел в нем не только личное дело, связанное с прославлением его имени как мастера, но и общее дело. Он бережно относился к работе своих учителей и товарищей, которых ему пришлось сменить. Нередко мастеру доставалась второстепенная и мало интересная работа: все основное уже было сделано другими. Для выполнения такой работы необходимы были большая выдержка, дисциплинированность с тем, чтобы отбросить личное и не преувеличить значения той задачи, над выполнением которой мастеру приходилось работать. Только при таком отношении к достижениям прошлого можно было в долгие сроки, руками многих мастеров, провести одну общую художественную идею, не потерять нити об'единяющего замысла и довести работу над ансамблем до блестящего конца. Старые мастера умели пристраивать, надстраивать, перестраивать и украшать существующие сооружения; этому можно у них поучиться.



110. Площадь Навона в Риме. План.

111. Площадь Навона в Риме. Общий вид. Слева церковь св. Агнессы — работа Борромини (1625—1650) по гравюре Пиранези

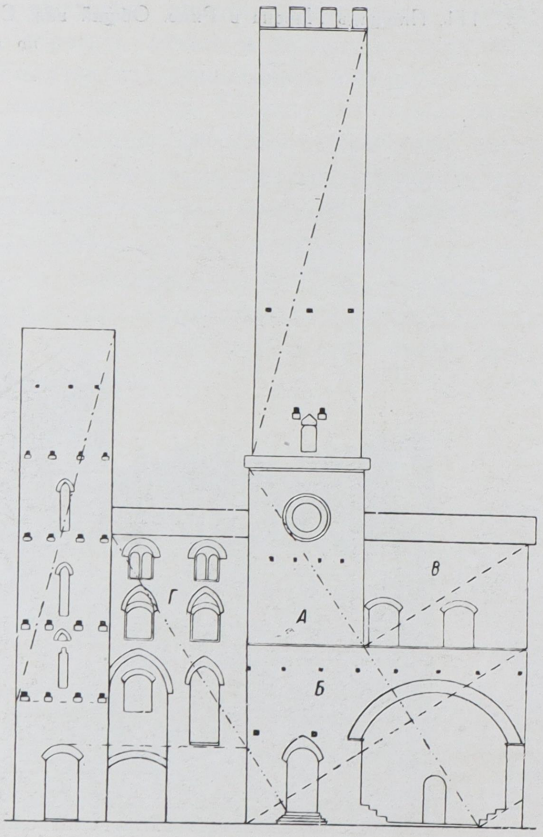
112. Площадь св. Петра в Риме



113. Рим. Площадь перед фасадом церкви Сан Бартоломео алл'Исола

Рассмотрим несколько примеров. Перед нами дворец дель Подеста в Сан Джиминьяно (114), готический примитив. Здание было осуществлено последовательными пристройками, следы которых сохранились в кладке стен, карнизных членениях, оконных проемах и во всей архитектуре здания, строящегося на сцеплении простых параллелепипедов, поставленных или положенных друг на друга. Все элементы здания получили здесь те же отношения, на которых был построен первоначальный об'ем (прямоугольники А, Б, В и Г построены на отношении золотого сечения). Прямая и обратная пропорции связали основные членения здания, и те же пропорции определили собой разработку деталей. Уровни дверных и оконных промоев, ступени лоджии и точкообразные углубления в обработке поверхности стены найдены из построения основных элементов здания.

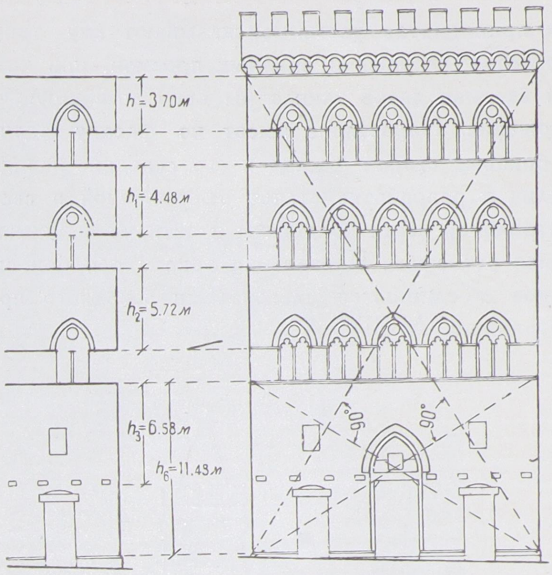
Расположенный на той же площади дворец Публико (115) представляет соединение кубообразного здания с высокой башней, пристроенной к нему сбоку. Последовательность строительства была такая: сначала был построен палаццо, затем на некотором расстоянии от него выросла башня и только по прошествии нескольких десятков лет был застроен промежуток между ними. К началу строительства башни в руках архитектора были размеры здания и членения его фасада. Предстояло найти разрыв между палаццо и башней, определить сечение башни и установить ее высоту. Решая эту задачу, архитектор шел от существующего: основные членения фасада дали ему возможность через посредство пропорций найти разрыв и ширину башни. Продолжив прямую ДК и проведя ГЖ параллельно диагонали ВЕ, мы получаем ширину разры-



114. Фасад палаццо дель Подеста в Сан Джиминьяно Анализ построения

ва КЖ. Подобным же образом через посредство прямой ДЗ определяется ширина башни. Высота башни устанавливается прямой АБ, перпендикулярной к трем диагоналям ВЕ, ГЖ и ДЗ. Точка А прямой АБ дает начало парапету парадной лестницы, ведущей к трибуне и входу.

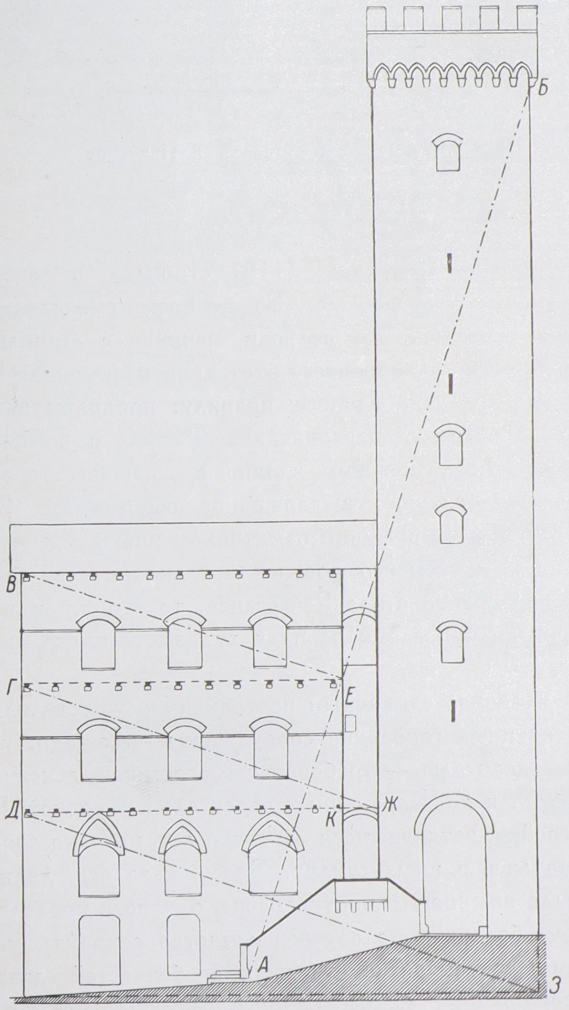
В основу построения фасада дворца Толомеи в Сиене (116) был положен сложный ритмический ряд последовательно убывающих этажей. Нижний этаж, решенный как цоколь, дает прочное основание для здания, устремленного вверх. Плоскость фасада от линии земли до верхнего венчающего пояса представляет собой прямоугольник золотого сечения, нижний этаж повторяет его. Впоследствии



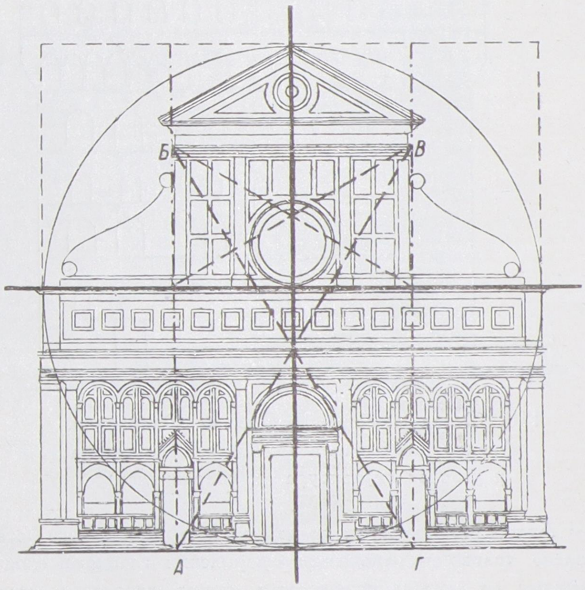
116. Фасад палаццо Толомеи в Сиене. Анализ построения (реконструкция)

палаццо переделывался, однако гармония не была нарушена.

Леон Баттиста Альберти, приступив к оформлению фасада церкви Санта Мария Новелла (117), считается с основными членениями и профилем лицевой стены. Внешние очертания здания и централь-

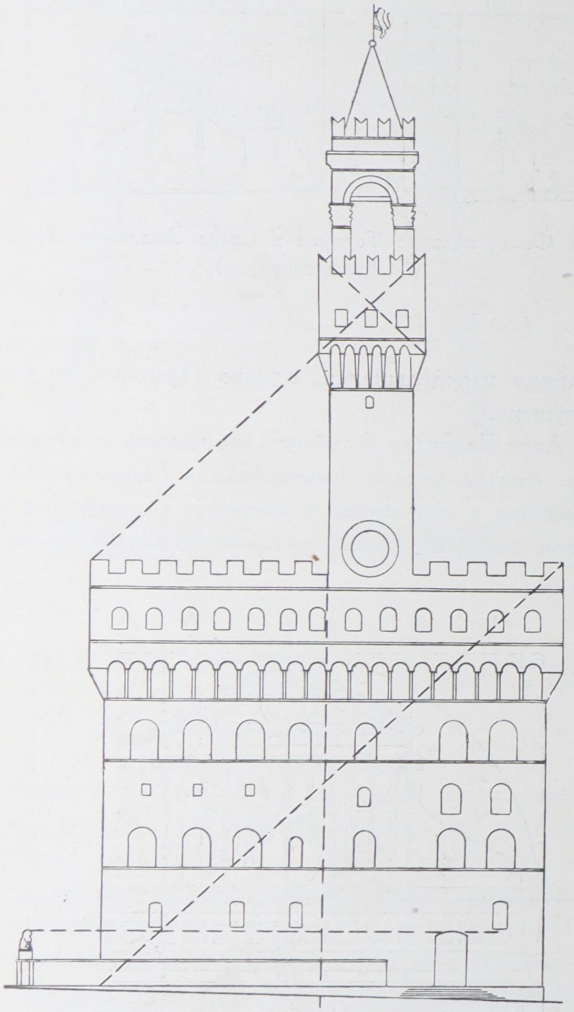


115. Фасад палаццо Публико в Сан Джиминьяно. Анализ построения



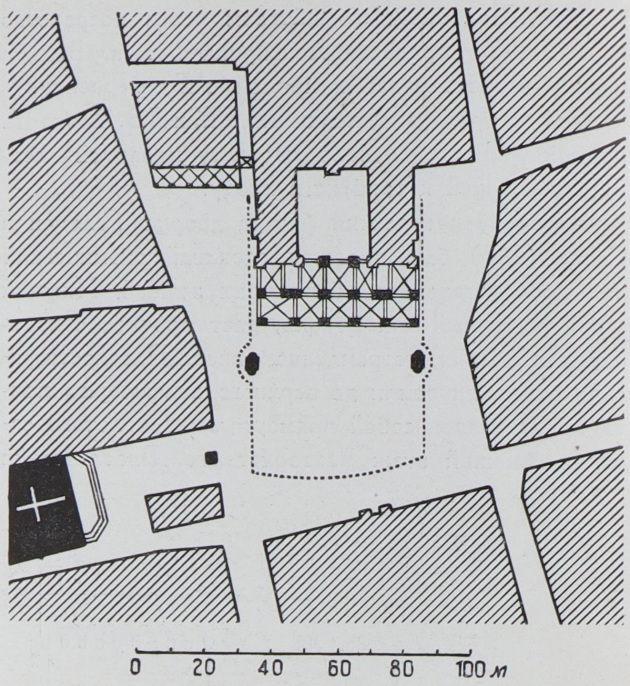
117. Фасад церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Анализ построения

ная приподнятая часть подсказывают ему такую обработку дверных и оконных проемов, при которой входная дверь заняла бы явно доминирующее положение. Нарастание высот по фасаду здания от боковых сторон фасада к его середине находит отклик в разработке стены, оформленной в своей центральной части колоннами и активно поднимающимся рельефом. Портальная арка и оси боковых входов об'единяются диагоналями основного прямоугольника АБВГ[1].



118. Фасад палаццо Веккио во Флоренции. Анализ построения (балюстрада крыльца и угловая скульптура не сохранились)

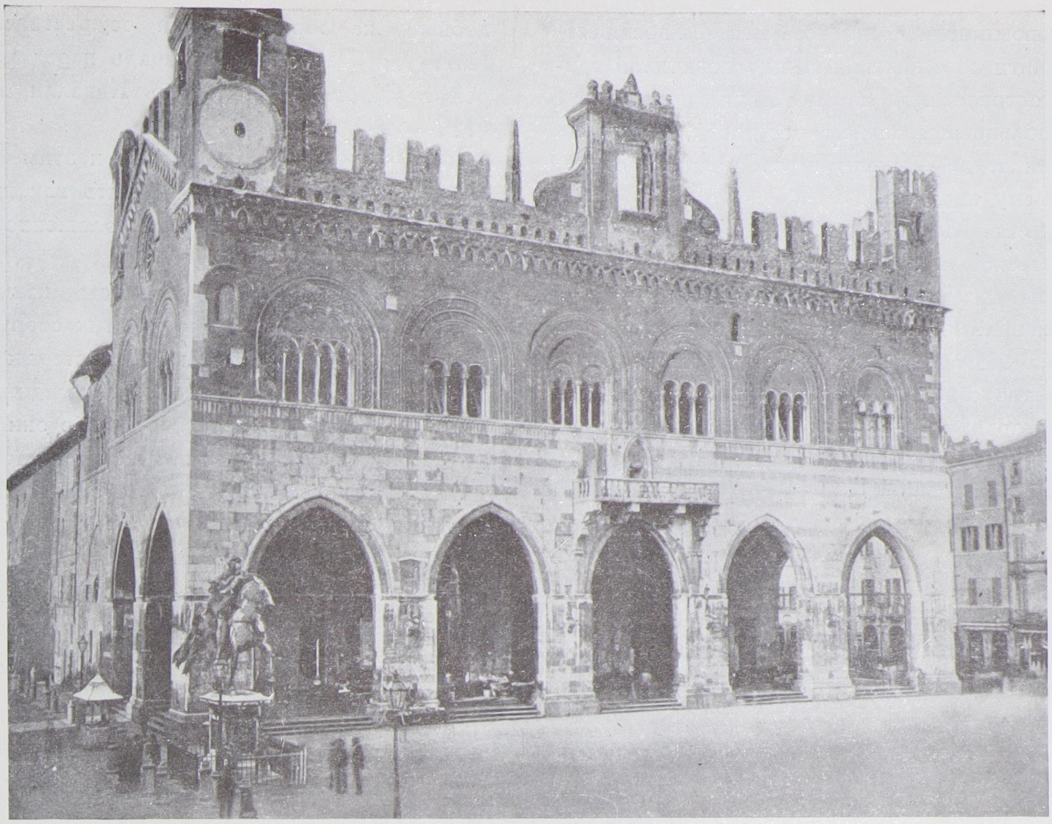
[1] Авторство Альберти по данной постройке строго установлено только в отношении оформления главного входа. Смежные со входом поверхности стены вероятнее всего принадлежат Джованни Бертини, работавшему над оформлением церкви в 1456—1470 годах.



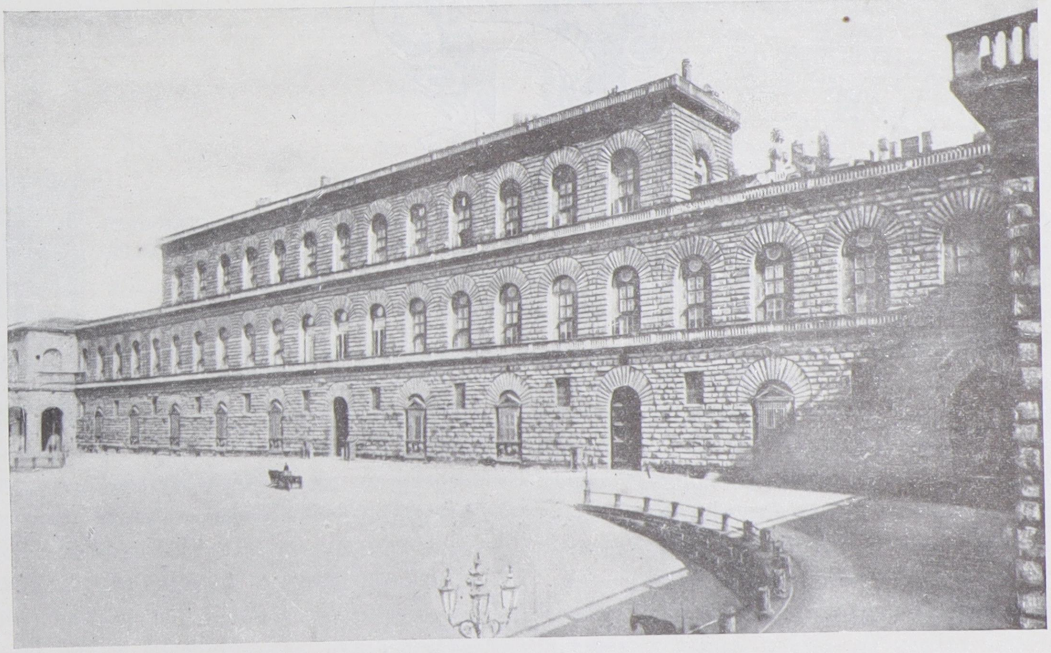
119. Площадь Кавалли в Пьяченце

Дворец Синьории (118) строился в течение двухсот пятидесяти лет. За это время сменилось не мало мастеров. Но все они, начиная с Арнольфо ди Камбио, заложившего этот дворец, и кончая Вазари, следовали единому правилу: продолжать начатое, сохраняя первоначальный стиль и композицию. Таким образом здание с внешнего своего фасада получило выдержанное оформление. Оно стало характернейшим памятником эпохи Треченто; и если внутри его росписи потолков и стен были выполнены в стиле Ренессанса, то это ни в коей мере не привело к распаду художественного единства.

Подобно единичным постройкам осуществлялись и крупные городские сооружения — площади, улицы, кварталы, — требовавшие огромных денежных затрат и долговременных строительных сроков. Постройки, затянувшиеся на много лет, нередко заканчивались в иных стилях. Здесь, казалось, должно было возникнуть противоречие, однако в подавляющем большинстве случаев единство сохранялось, а само разнообразие стилевых особенностей давало неожиданные художественные эффекты. В основе архитектурного единства лежат не стилевые, а композиционные начала.



120. Пьяченца. Палаццо Муниципио на площади Кавали. Скульптура 1620—1624 годов



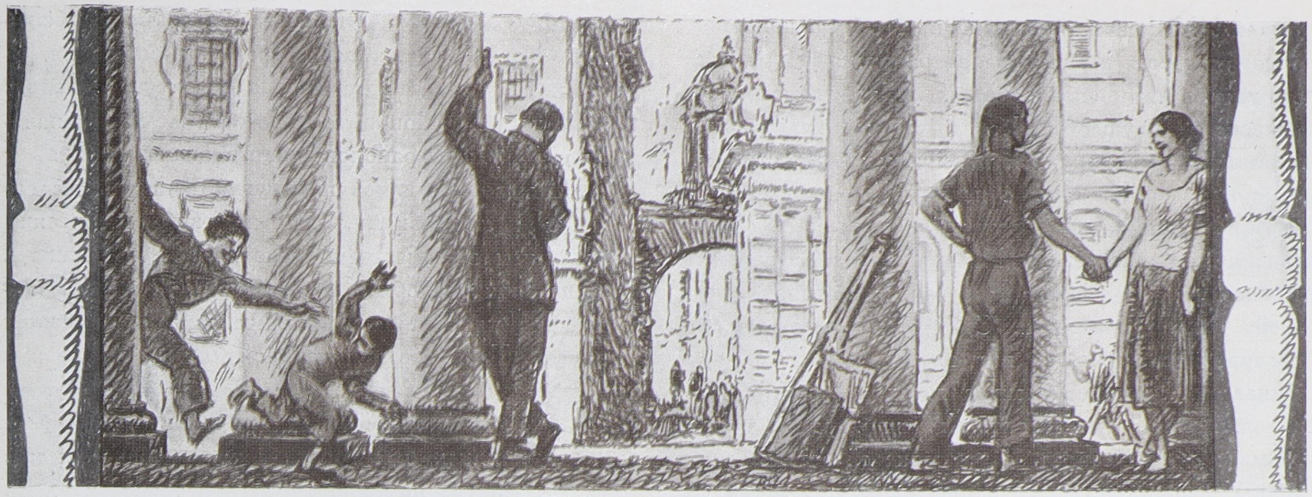
121. Палаццо Питти во Флоренции. Центральная часть построена Брунеллеско в 1440 году; боковые крылья пристроены в 1763 году

Учесть композиционный замысел мастера-предшественника, найти соотношения между величиной зданий и пространством, которое они оформляют, удачно использовать рельеф местности, источники освещения и т. д. — значит почти целиком разрешить проблему ансамбля.

Площадь св. Марка была построена в три приема. Средневековый план ее уже давал хорошие надежды, но на пути реконструкции стояли две церкви и канал. Идея, положенная в основу площади, могла бы быть потеряна при перестройках, однако чувство ответственности за порученную работу делало архитектора осторожным. Во время реконструкции архитектурная идея не только не была потеряна, но каждый раз после поломок и новых построек все уточнялась и совершенствовалась. Подобным же образом были осуществлены дворец Питти во Флоренции, площадь перед Старой оперой в Сульмоне и площадь Кавалли в Пьяченце (119—121).

Теперь, когда мы подходим к этим памятникам и анализируем их, желая вскрыть законы построения, нас удивляет стройность положенного в их основу замысла.

Но если при этом вспомнить, каким опасностям подвергалось каждое из этих сооружений, переходивших из рук в руки, от мастера к мастеру, то к удивлению у нас должно присоединиться чувство уважения к этим мастерам, ибо они обнаружили высокую сознательность, нередко заставлявшую во имя общественной идеи отбрасывать личные авторские интересы.



БИБЛИОТЕКА
Владимира Михайловича
Бахтина

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

УЛИЦА

Девяностые годы XVI столетия являются знаменательной датой в истории развития улицы. В эти годы архитектурная мысль вступает на путь искания новых градостроительных принципов: подытоживается опыт проектирования первых идеальных городов, делаются попытки осуществления их в натуре, принцип единства, пронизывающий все существо архитектурной структуры города, становится ведущим. Эти проекты подсказали формы строительства будущих городов (городов-крепостей и городов-резиденций эпохи абсолютизма), тех городов, в которых улица должна была занять господствующее положение.

В эпоху Возрождения улица не имела столь большого значения, какое имела площадь. Улица была второстепенным элементом города. Правда, в сравнении с средневековьем Ренессанс сделал большой скачок вперед: улица приобрела права гражданства, проблему улицы пытались разрешить в своих трактатах Альберти и Скамоцци, однако по-настоящему за улицу взялись лишь поздние мастера. Барокко проложил улицы, в которых наиболее ярко отразилось волевое стремление человека к преодолению препятствий; классицизм развил эти идеи и дополнил. Только в XVII и XVIII веках сумели сформулировать круг требований, пред'являемых к улице, и если не совсем полно, то зато ярко и убедительно сделать улицу архитектурно доминирующим элементом города. Широчайшие маги-

страли XVIII века, поражающие своей грандиозностью, являются высшей фазой развития улицы. Но это уже не итальянские образцы. С падением экономического могущества Италия утратила культурную гегемонию. На смену Италии пришли иные страны, иные народы. Начиная с первых Бурбонов, возвышается Франция, за Францией быстро растут германские государства, а Нидерланды, сбросив иго испанского владычества, становятся «Второй Италией» для художников. Строительство в Италии прекратилось. Отныне все великое и ничтожное, гениальное и посредственное переходит в руки тех, кто действует, кто строит. Италия передала свое знамя народам севера. В утешение ей остается сознание первородства, сознание того, что, сходя со сцены, в последние годы своего расцвета предначертала она пути развития города, оставив для будущего свои заветы.

ТИПЫ УЛИЦ

Современная городская улица представляет собой сильно вытянутое пространство, ограниченное с двух сторон домами. Современная улица аналогична открытому коридору: стены коридора — это фасады домов. Здания, оформляющие улицу, могут быть построены плотной шеренгой — без разрывов; здания могут стоять на некотором расстоянии друг от друга; здания могут быть равной или неравной этажности. Архитектурное значение улицы от этого почти не меняется, ибо улица современного города чрезвычайно специфична: здания, оформляющие улицу, строятся с расчетом на один фасад, обращенный в сторону улицы. Здания решаются как плоскости. Третье измерение об'ема или скрыто соседними постройками, или архитектурно не выявлено.

Современная улица образовалась в результате длительного процесса видоизменения города. Улица и квартал, как смежные элементы, переживали этот процесс вместе. На некоторых этапах развития города архитектурная доминанта принадлежала кварталу, на других—она переходила к улице. Это чередование всегда соответствовало определенным экономическим и социальным сдвигам; особенно отчетливо оно проявилось в эпоху Возрождения.

Улицы феодального города были двух родов:

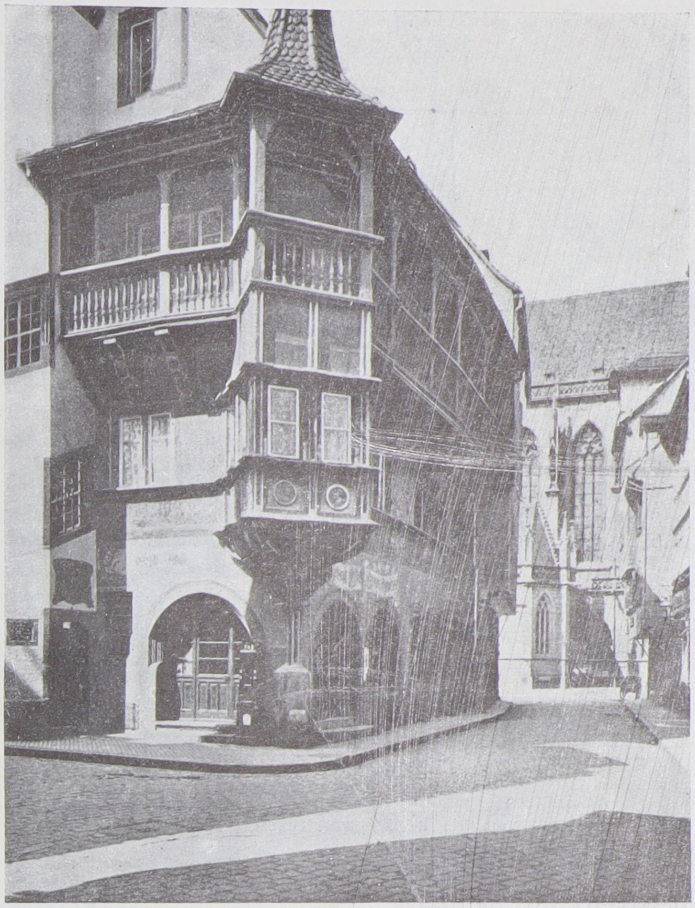
1) улицы районов торгово-ремесленного значения и 2) улицы районов жилого значения.

Первые населялись преимущественно ремесленниками и торговцами, вторые — земледельческим населением и поместным дворянством, имевшим в городе свои усадьбы. В раннем средневековье городская улица мало чем отличалась от проезжей дороги. Только в центральной части города и в торгово-ремесленных кварталах она приобретала облик улицы, в какой-то мере напоминающий улицу современных нам городов; но на окраинах или в тех местах, где не было городской тесноты, улица не оформлялась и очень часто не имела даже определенной траектории.

Феодальное дворянство и местные городские земледельцы селились хозяйствами. Хозяйство представляло собой дом и двор со служебными постройками, расположенными вокруг дома. Это была или городская усадьба крупного феодала, живущего на средства с загородных поместий, или двор городского земледельца, занимающегося сельским хозяйством тут же в городе, на посевных территориях и общинных выгонах. Городская усадьба в большинстве случаев занимала территорию, ограниченную со всех сторон проездами. Это был прообраз квартала. Дом ставился в центре усадьбы, в середине квартала, а служебные постройки располагались по краям. Дом был виден с улицы. К нему вели под'езды через ворота; улица же оформлялась второстепенными постройками или оградой.

Улица и квартал нередко представляли собой архитектурное целое. Улица была подчинена тому, что ее окружало. Квартал вместе со зданиями, образовавшими его, представлял собой живописный комплекс, строившийся вокруг центрального здания. Это было главное, а улица — второстепенное. Улица этого типа никогда не была улицей-коридором.

Но улицы торгово-ремесленных кварталов строились по иному принципу. Ремесленники и торговцы ориентировались на улицу. Улица, как дорога, была им выгодна, ибо зайти в магазин или мастерскую удобнее всего было с дороги. Ремесленники и торговцы строили свои мастерские, свои лавки и жилища вдоль улицы. Собственно эти улицы и послужили прообразом современных улиц, ибо в про-

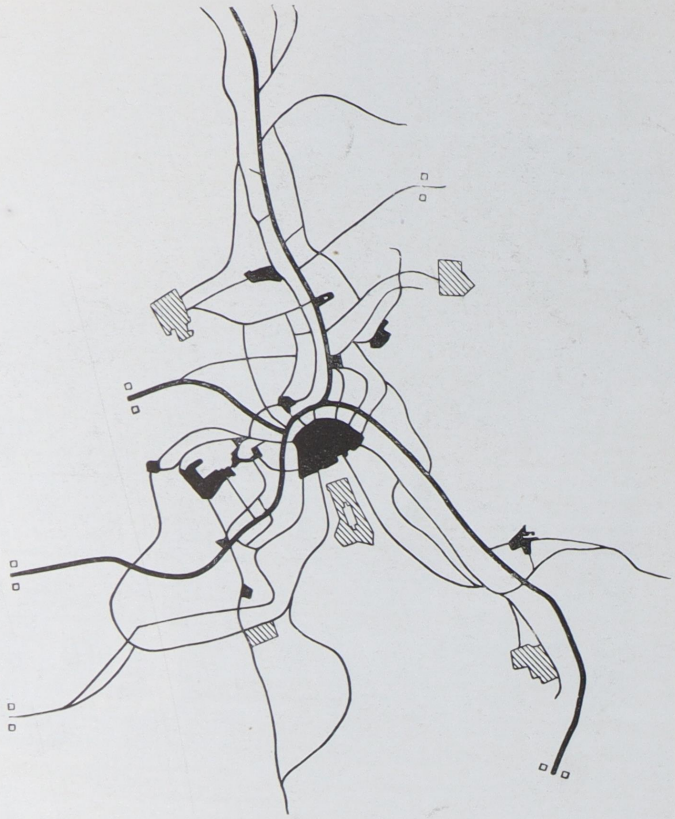


122. Кольмар. Улица старого города

цессе развития города первый тип отмирал, а второй — укреплялся.

С ростом городов и увеличением значения рынка становится невыгодным заниматься сельским хозяйством в городе. Рынок окреп. Рынок уже способен удовлетворять потребностям городского населения. Изделия городских ремесел во много раз превосходят по качеству изделия доморощенных мастеров, крепостных сеньора-феодала. Хозяйства и усадьбы в городе начинают отмирать. Город для феодала становится только резиденцией; феодал живет в городе, пользуясь услугами рынка.

В торговых городах улица приобретает большое значение. Улица уже не только дорога; улица — это и место работы, и место торговли. Вдоль улицы под навесами, скрываясь от духоты и зноя в летние месяцы, работает ремесленная беднота. Тут же рядом с ремесленниками менялы и перекупщики раскидывают свои палатки. Ювелиры, стекольщики, вышивальщики, резчики, книготорговцы, а рядом с книготорговцами — переписчики, лекари и гадальщики, — все стремятся устроиться на улице. Улица шумит с утра и до вечера. Она дополняет собой торговую площадь и нередко по оживленности даже конкурирует с ней. По словам современников, Мерссериа — улица, соединявшая крупнейшие торговые центры Венеции, площадь св. Марка и Риальто — в XV веке была сплошь застроена магазинами и торговыми палатками, а Кальцайоли во Флоренции была одним из самых оживленных центров города. Изменение функционального значения улицы не могло не отразиться на ее архитектуре. Улица застраивается. По обе стороны улицы вырастают дома. Спрос на участки земли вдоль



123. Сиена. Улицы и площади (схема; штрихом показаны загородные площади)

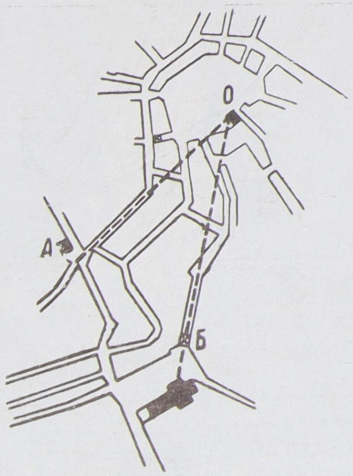
улицы увеличивается. Уже не хватает места, дома жмутся друг к другу: улица становится коридором.

Вместе с застройкой улицы по периметру квартала середина квартала опустошается. Квартал перестает быть усадьбой, принадлежащей одному владельцу. Он делится на ряд мелких владений, цена которых зависит уже не от площади участка, а преимущественно от длины его фасадной границы, т. е. линии, выходящей на улицу. Внешняя граница квартала застраивается домами; дома сдаются в аренду под магазины, жилье или ремесленные мастерские, но внутреннее пространство редко используется под строительство зданий. Здесь были дворы, подсобные помещения для хозяйственных нужд и в очень редких случаях зелень В эпоху Возрождения улица приобретала архитектигает полного развития.

Рассмотрим проект идеального города. Идеальные города, нередко, дают более благодарный материал для исследования, чем исторически сложившийся город, ибо в проектах идеальных городов отчетливо выявляются те тенденции, которые намечаются в градостроительстве; в них получает свободу все то, что в реальной обстановке почти всегда изменяется внешними факторами и не достигает полного развития.

Улица идеального города имеет правильную траекторию. Радиусы и кольца Пальма Нуова (7) строятся по прямой или правильной ломаной линии (к середине XVI столетия прямолинейная улица, завоевывает всеобщее признание; к прямой границе стремятся и улица, и площадь, и квартал). Далее все улицы имеют плоскостное оформление. Дома стоят по периметру квартала, тесно прижавшись друг к другу. Середина квартала не застроена. Внешнее очертание кварталов закономерно: оно отражает геометричность планировочной структуры города, но в середине кварталов беспорядок. Середина кварталов не организована. Здесь нет строгих,

выдержанных линий; дома стоят уступами, образуя закоулки; фасады со стороны двора не оформлены, пространство квартала разбито. Таким образом на примере Пальма Нуова мы уже видим то, что нам, современникам крупных капиталистических городов, так хорошо известно из непосредственного личного опыта; улица — прямолинейный коридор, кварталы — сумма мелких частновладельческих участков; улица имеет преобладающее архитектурное значение, квартал ей подчинен. Правда, между кварталом современного города и кварталами городов XVI века есть разница. Эта разница заключается в соотношении между кварталом и внешними пространствами—площадями и улицами города. В эпоху Возрождения квартал был средством оформления улиц и площадей. Квартал принимал ту форму, которая была выгодна для площади или улицы; строгие прямоугольники кварталов встречаются довольно редко, и в том же Пальма Нуова мы видим несколько разнородных типов кварталов. В эпоху Возрождения квартал охватывал и замыкал пространство, квартал был внешним элементом улиц и площадей, теперь же эти свойства он утратил.



124. Сиена. Магистрали юго-западной части города. О — башня палаццо Публико. А и Б — точки наблюдения (к рисункам 125 и 127)

О ЗАМКНУТОСТИ

Планировочная структура средневекового города мыслилась как цепь обособленных, замкнутых комплексов. Площади средневекового города имели замкнутую форму; улицы по большей части были лишены глубоких перспектив; повороты и изломы улиц, внутренние и внешние крепостные стены, ворота, башни и мосты, пересекавшие улицы, делали город недоступным зрительному охвату (122, 123).

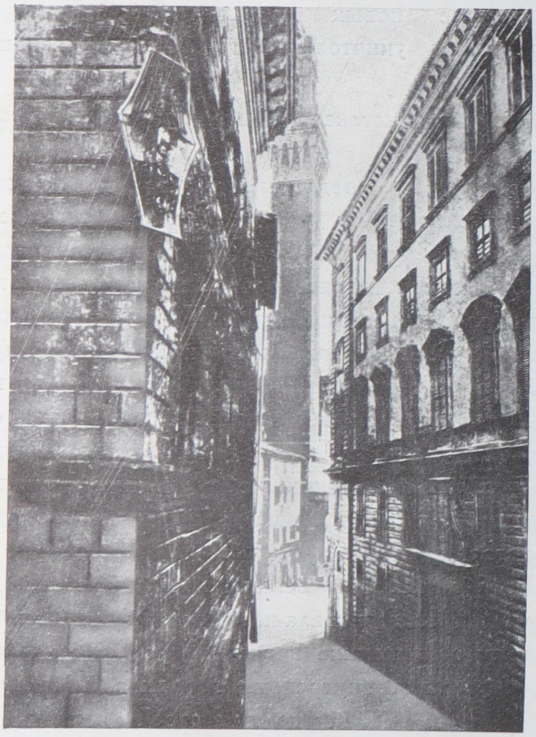
В эпоху Возрождения архитектурный образ города изменяется. В строительстве новых городов и реконструкции старых появляются тенденции к раскрытию города. Однако преодолеть замкнутость удается не сразу. Города XV и XVI веков еще имеют замкнутую планировочную структуру, и лишь Барокко наносит решительный удар замкнутости. Барокко сооружает колоссальные открытые площади, прокладывает широкие прямые магистрали, открывает далекие горизонты. Классицизм продолжает дело, начатое мастерами Барокко. В XVII и XVIII веках вместе с образованием крупных национальных государств отмирает старый феодальный город. Заново строящиеся города создаются на основе новых архитектурных принципов. Замкнутость уничтожается, торжествует принцип свободы.

Откуда проистекает замкнутость и в чем ее логика?

Замкнутость средневекового города об'ясняется особенностями его социально-экономической структуры. Средневековый город был соединением многочисленных производственных, торговых и сословно-родовых корпораций. Городские корпорации, об'единяя население в общины, тем самым способствовали территориальному размежеванию города. Город делился на районы. Аристократия селилась в одной части города, торговое население — в другой, ремесленники, об'единенные в цеховые общины, занимали свою особую «ремесленную» территорию.

Борьба, которую вели между собою городские общины, препятствовала планировочному и архитектурному об'единению города. Город распадался на ряд отдельных внутренних городков. Феодальный сеньор, если он избирал для своей резиденции город, стремился построить в городе крепкий замок. За стенами замка он чувствовал себя в безопасности. В противовес феодальному замку в городе воз-

125. Сиена. Улица ди Читта (точка А). Вдали вершина башни палаццо Публико



126. Сиена. Башня палаццо Публико со стороны университета

никали бурги — внутренние крепости, служившие опорой городской синьории, и дома-крепости с высоко поднятыми решетчатыми окнами, башнями и воротами, окованными железом[1]. Каждый такой дом в любое время мог превратиться в крепость; каждый дом представлял собой отдельное хозяйство с запасами, могущими обеспечить владельца на время продолжительных осад.

Ремесленники в своей основной массе не имели возможности строить такие дома, которые строили аристократия и наиболее зажиточная часть городской буржуазии. Ремесленники жили в лачугах; но зато ремесленники об'единялись цехами. В совокупности они представляли силу.

Цех был не только хозяйственной организацией, располагавшей правами производственного законодательства и контроля внутри цеха и вне его — на рынках: цех был политической организацией, религиозным братством, ассоциацией взаимопомощи; цех имел свои церкви, свои школы, свою полицию, свои войска. Цех был «государством в государстве». Стремясь сохранить чистоту социального состава, цеховая община вводила ограничительные меры для вступления в цех. Лицам, не принадлежавшим к данному цеху, воспрещалось селиться на цеховой территории. Подобно феодалам и бюргерству ремесленные корпорации защищали свою территорию кольцом крепостных стен.

Уличная сеть средневекового города не представляла единой системы. Большинство улиц было собственностью тех корпораций, на территории которых они пролегали. Это были кривые и узкие улицы, по большей части, для пешеходного движения. Лишь главные улицы принадлежали всему городу и находились в ведении городского совета. При прокладке новых улиц совет выкупал участки у частных владельцев со сносом строений. Как трудно было проводить такие мероприятия в феодальном городе, можно себе представить из того, что к интересам частного владельца присоединялись интересы той общины, к которой он принадлежал, ибо община запрещала строить такие улицы, которые ослабляли ее оборонительные позиции. Вот почему уличная сеть феодального города была наи-

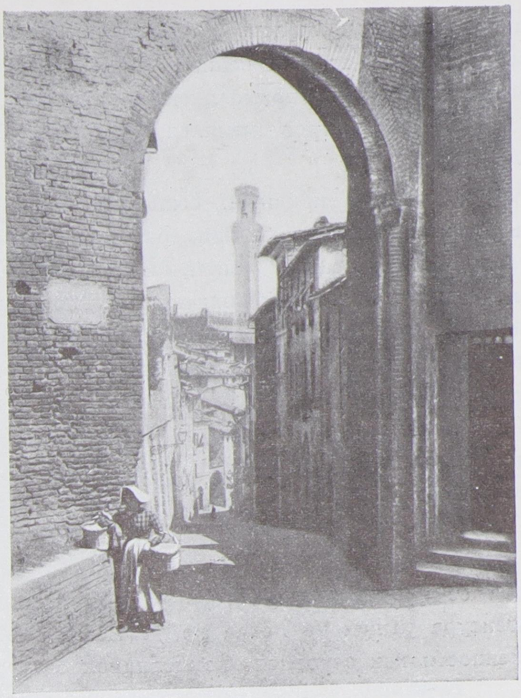
[1] Правом на постройку башен пользовалась преимущественно аристократия. Башни сооружались почти во всех городах средневековой Италии. В Риме было около 900 башен; в Сан Джиминьяно они сохранились до настоящего времени.

более неподатливой к переделкам. Замкнутость улицы, как следствие кривизны ее траектории, сохранялась веками. Только с постепенным отмиранием феодальной раздробленности удается овладеть городской территорией, расширить улицы и сделать планировочную систему закономерной.

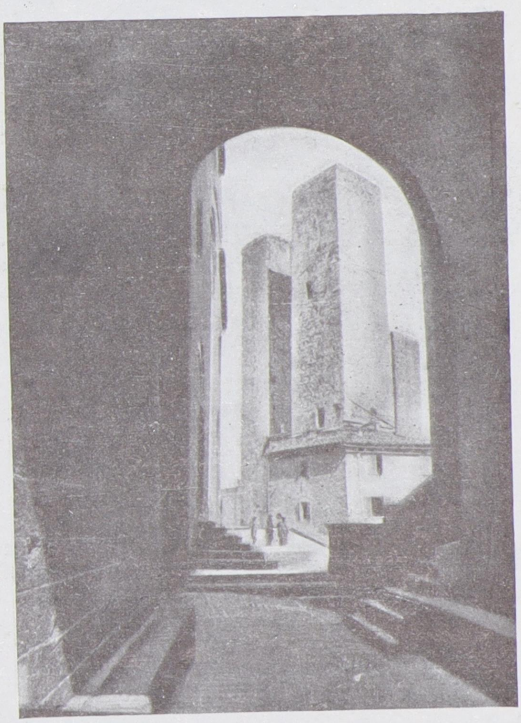
Города эпохи Возрождения имели замкнутую планировочную структуру уже по одному тому, что город был укрепленным местом. Правда, с разрушением феодальной экономики в городах уничтожалось дробление города на внутренние городки, но в целом крепостной характер сохранялся. Внешние стены укреплялись, рядом с городом или внутри городских стен строились новые цитадели и форты. Так возникли форты Сан Джованни во Флоренции и Сан Барбера в Сиене. Город в большинстве случаев располагался на возвышенном месте. Центр его — рыночная и общественная площади с зданиями городского управления, лоджиями и собором — занимал нагорное положение. Вокруг центра, спускаясь по склонам холмов, строился собственно город. При прокладке улиц нельзя было не считаться с условиями рельефа. Улицы проводились по тем направлениям, где имелись пологие спуски, удобные для движения повозок и войск. Следуя за горизонталями, искривляясь или изламываясь, улица получала замкнутую перспективу. Улицы Сиены (123) в этом смысле дают показательный пример. Они почти буквально повторяют изгибы горизонталей, образуя в совокупности систему замкнутых пространств.

Условия обороны имели решающее значение для крепостного города. Стены и рвы были главным средством защиты. Ворота, напротив, ослабляли стену. При постройке городских укреплений всегда стремились сокращать число ворот. Город ограничивался тремя-четырьмя въездами.

Уличная сеть городов Ренессанса строилась с учетом городских ворот. Главные улицы всегда соответствовали загородным торговым и военным дорогам, а второстепенные — или вливались в главную улицу, или непосредственно подводились к воротам. Ворота были собирательным узлом нескольких улиц (так, например, у Порта Овиле в Сиене сходятся в одну точку пять улиц). Если главная улица на всем своем протяжении имела более или менее правильную траекторию, то второстепенные всегда искривлялись. Центр города и городские ворота были пунктами, где второстепенная улица де-



127. Сиена. Начало улицы Джованни Дюпре (точка Б). В просвете арки дворец и башня палаццо Публико

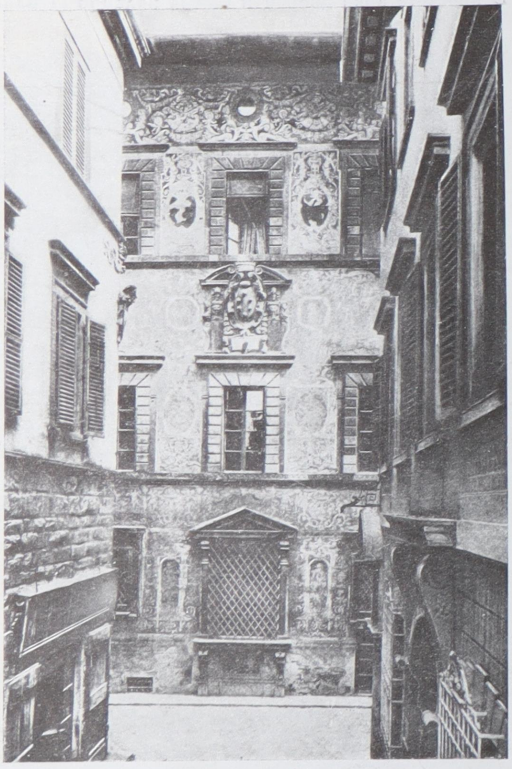


128. Сан Джиминьяно. Вход на соборную площадь Арка башни палаццо Публико

лала поворот или излом. В противоположность главным улицам второстепенные улицы не имели глубоких перспектив: прямолинейный участок длиною в 100—200 метров сменялся кривой или изломом.

Мы разобрали причины, вызывавшие замкнутость уличной системы, на примерах городов средневековья и Ренессанса. Эти причины не подчинены волевым стремлениям архитектора. Но помимо этого к замкнутости сознательно стремились мастера Ренессанса. Замкнутость, как средство ограничения пространства улицы по глубине, сохранялась и в архитектуре Барокко, и в структуре более поздних стилей, видоизменяясь в духе того или иного искусства.

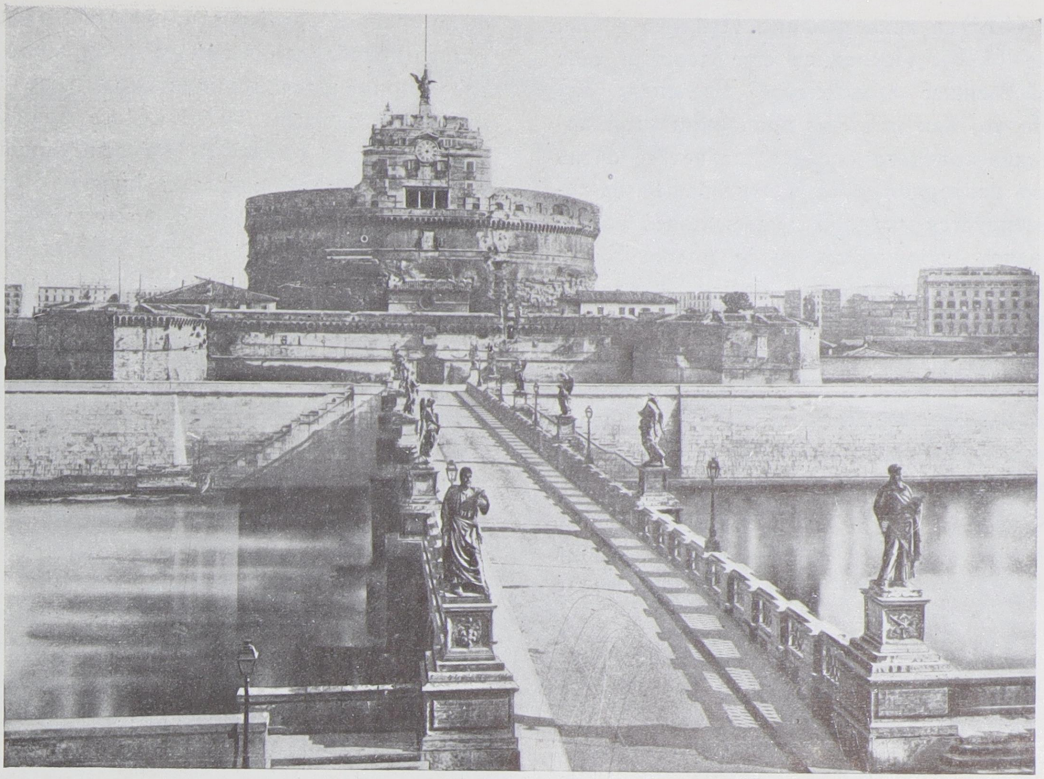
Старые мастера хорошо знали, что улица не может быть «дорогой в никуда». Улица ведет вперед (такова ее функциональная природа), и ясно, что архитектура улицы не могла не учитывать ее направленности как основного композиционного условия. Большинство улиц, построенных в эпоху Возрождения, получило законченную перспективу. В конце улицы или у изломов ее траектории ставилась высокая башня или здание, видимые на далеком расстоянии. Это был ориентирующий маяк, зрительная цель, делавшая улицу устремленной и заставлявшая зрителя двигаться вперед. Нередко, как средство закрытия перспективы, использовались гора, группа деревьев или свободный ландшафт, подобранный с таким расчетом, чтобы улица получила замкнутость, чтобы в раме домов открылась залитая солнцем перспектива, а ось улицы или одна из ее сторон нашла себе закрепление в архитектонике внешней среды.



129. Флоренция. Виа Аква. В глубине фасад палаццо Монтальво. Обработка фасада произведена Бартоломео Амманати в 1568 году

Главные улицы по большей части ориентировались на главные здания города, главные площади и ворота, подводившие к ним. Эти сооружения нужно было увидеть издалека с тем, чтобы понять пространственную систему города и найти отношение улицы к ней. В эпоху Возрождения преобладали криволинейные улицы. Кривая улица, плавно изгибающаяся подобно поворотам реки, имеет свою особую прелесть. Здание, замыкающее уличный пролет, то появляется, то исчезает. «Цель», заинтересовавшая вас в первый момент, ускользает, когда вы приближаетесь к ней, и вдруг появляется снова — уже увеличенной, обогащенной деталями в отчетливом абрисе близкого плана. Вы снова стремитесь к «цели», но она исчезает, чтобы снова и снова появиться; она интригует вас, и, только пройдя улицу и войдя на широкую площадь, вы получаете возможность полностью насладиться тем зданием, которое так долго служило для вас маяком. Подобным образом были построены улицы Кавур, ди Читта, Джованни Дюпре в Сиене (124—127), где, спускаясь вниз и поднимаясь в гору, поворачивая то вправо, то влево, вы воспринимаете башню палаццо Публико со многих точек, под разными углами зрения и в разных условиях освещения.

Но есть иной способ замыкания перспективы, применявшийся в архитектуре Барокко: улица строилась по прямой, в конце улицы ставилось здание; входя на улицу с противоположного конца, вы уже видели здание, и далее на всем протяжении пути, не исчезая, оно медленно вырастало у вас на глазах. В этом есть своя логика и свои положительные стороны, однако следует отдать предпочтение первому, ибо многообразие картин есть основной залог художественного качества улицы. Заин-



130. Рим. Мост и замок св. Ангела. Мост построен в 136 году. Статуи апостолов Петра и Павла поставлены в 1464 году; остальные статуи — в 1688 году

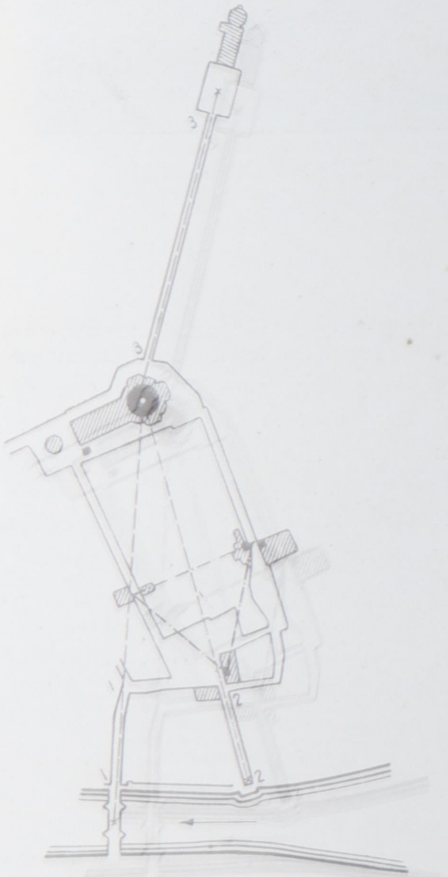
тересовать зрителя и заставить его двигаться вперед может только полускрытое; здесь вы не ограничитесь одной точкой, но обязательно пройдете всю улицу, осмотрев ее от начала до конца.

Кривая улица воспринимается по частям; общее впечатление получается в результате последовательного осмотра, в результате движения по улице. Большинство улиц, построенных в эпоху Возрождения, не получило целостного оформления на всем своем протяжении, и это вполне естественно, ибо в то время преобладали кривые улицы, а кривая всегда свободнее прямой. Кривая членилась на ряд участков; каждый участок имел свою обособленную организацию, и лишь крупные здания, имевшие общегородское значение, об'единяли эти участки, периодически появляясь на всем протяжении улицы.

Членением улицы на части устанавливались наиболее выгодные картины. В двух-трех точках улица перегораживалась арками, висящими переходами, выступами домов. Видимая часть улицы рассчитывалась на построение ансамбля. Если улица членилась аркой, то форма арки, ее отношения и размеры строились с учетом восприятия полной картины. Арка была рамой. Арку стремились сделать темной или поставить в тень с тем, чтобы заиграли солнечные пятна на фасадах домов, чтобы вся картина осветилась. Форме арки стремились придать рисунок, соответствовавший контурам тех построек, которые она должна была вмещать. Здесь решалась задача, аналогичная задаче на размещение скульптуры в нише. Нишу нужно построить такой, чтобы скульптура стояла в ней свободно, чтобы сферическое покрытие ниши не давило на голову и плечи фигуры. Наиболее удачными примерами размещения скульптуры в нише были те, где уровень основания свода, перекрывающего нишу, совпадал с центром тяжести головы; того же правила держались и архитекторы, строившие арку, пересекавшую уличный пролет. Так была построена арка, разделяющая улицы Санта Агата и Джованни Дюпре в Сиене (127), центральная арка улицы Уффиций во

Флоренции (132) и арка палаццо Публико в Сан Джиминьяно (128). Последняя еще несет в себе черты, свойственные архитектуре Треченто: она стеснена. Но то, как найдены пропорции этой арки и очертание арочного пролета, делает ее очень ценной. Арка повторяет собой контур башен, на которые ориентируется вход. Открывающаяся картина представляет собой законченное целое. Здесь нет ничего лишнего. Массивы башен, уходящая плоскость соборного фасада и ряд ступеней на первом плане дают разнообразие и необходимое количество деталей.

Замыкая зданием перспективу уличного пролета, мастера Ренессанса применяли два способа: фронтальный и угловой. Первый органически вытекал из классической сущности искусства Ренессанса, второй был унаследован от готики. Если улица строилась по прямой траектории, если оба фасада были равной этажности, равной расцветки без ясного преобладания одного фасада над другим, то здесь применялся принцип симметрии. Здание, замыкавшее перспективу, ставилось фронтально, членения фасада строились по оси улицы. Но если улица получала криволинейную траекторию, то исключалась симметрия, о фронтальной постановке зданий не могло быть и речи. Кривая по самой своей природе неравнозначна. Выпуклая и вогнутая стороны находятся в разных условиях видимости и в разных условиях освещения. Кривая не имеет жесткой оси. Вот почему приведение кривой к симметрии было бы грубейшей ошибкой. Кривые улицы в эпоху Возрождения оформлялись несимметрично, и здания, замыкавшие пролеты этих улиц, ставились под углом.



131. Флоренция. Купол собора и улицы центральной части города (1—1—Пор Санта Мария, 2—2—Уффиций, 3—3—де Серви)

При проектировании прямолинейных и криволинейных улиц прямую улицу всегда старались сделать главной. Для главной улицы оправдываются симметрия и фронтальная постановка здания. Главная улица требует глубокой перспективы и крупных зданий, замыкающих ее; и, наоборот, второстепенная улица только тогда и станет второстепенной, когда не будет подчеркнута ее ось, т. е. не будет ясно выраженной симметрии. В архитектуре Кватроченто это разграничение держалось довольно стойко и лишь в XVI столетии симметрия стала побеждать. Некритическое следование античным образцам привело к однообразию решений. Главная улица стала строиться так же, как и второстепенная. Мост перед замком св. Ангела в Риме, ставший образцом координации уличной оси, был повторен десятки раз. Маленькая Виа Аква во Флоренции построена по типу крупной улицы. Смешать понятия «главного» и «второстепенного», «большого» и «малого» можно было лишь тогда, когда творческая инициатива архитектора сменилась подражанием (129, 130).

ПРОТЯЖЕННОСТЬ УЛИЦЫ, ЧЛЕНЕНИЯ ПО ГЛУБИНЕ, ПОПЕРЕЧНЫЙ РАЗРЕЗ

Глубина улицы и сечение уличного пролета тесно связаны друг с другом. Всем нам хорошо известно, что две улицы равной длины, но разного се-

132. Улица Уффиций во Флоренции. Вид на палаццо Веккио и собор (с гравюры XVIII века)

чения могут производить различное впечатление. При всех прочих равных условиях узкая улица будет казаться длиннее. Но дело не в этом. Архитектурную мысль занимало и продолжает занимать определение соотношений ширины улицы к ее глубине, высоты зданий, оформляющих улицу, к ширине уличного пролета, т. е. установление оптимальных пределов улицы по трем ее координатам. При разрешении этой задачи нельзя выводить неподвижных правил, ибо город — продукт многих определяющих; так понимали его и старые мастера, а тот же Альберти, сказавший, что «форма города не абсолютная, а индивидуальная», выразил общее мнение своих современников.

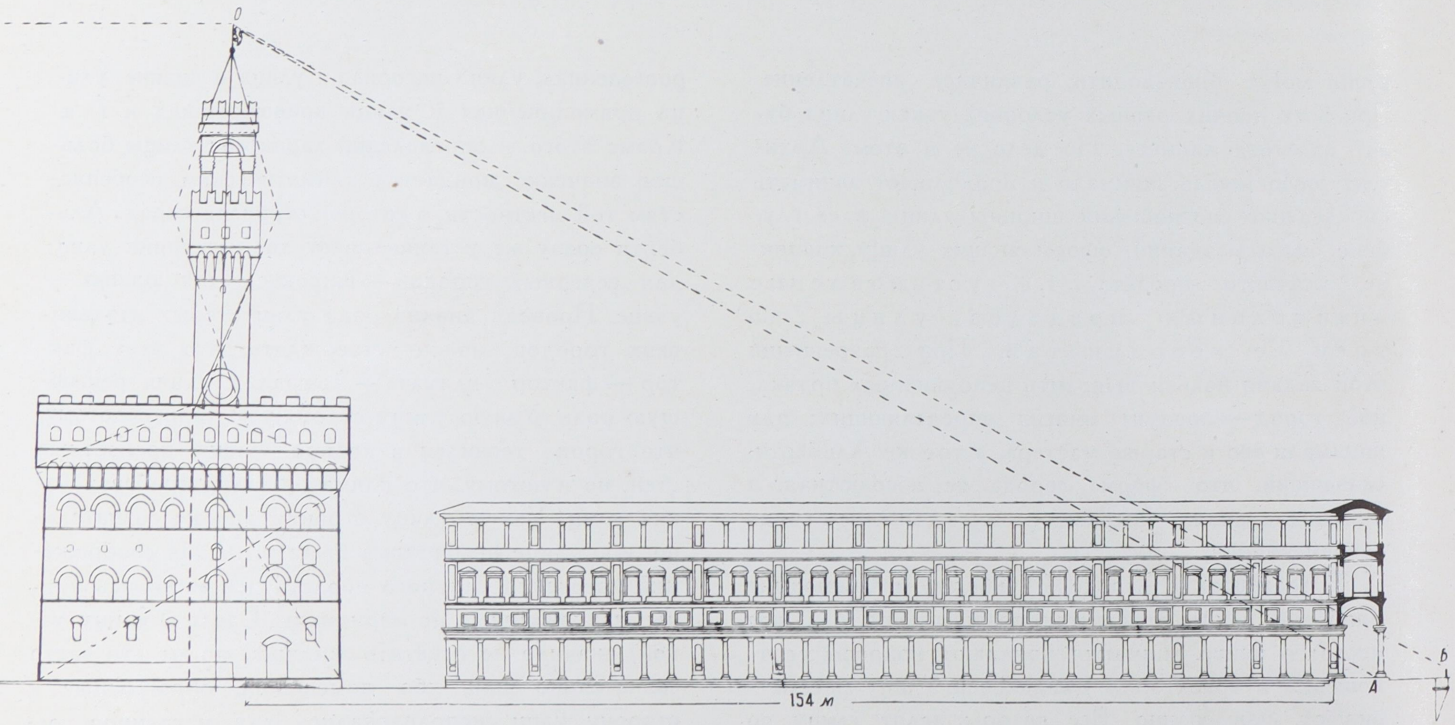
В трактатах о городе (Альберти и Скамоцци) проблеме улицы отводится сравнительно большое место; в центр внимания попадают вопросы соотношений и траектории уличной оси. Улицу рассматривают многогранно. Все авторы делят улицу по нескольким признакам: улица главная и улица второстепенная, улица нагорная и улица в низине, улица прямолинейная и улица криволинейная и т. д. Кроме этого, в определении характера улицы большое значение придается климатическим особенностям той местности, в которой строился город. Альберти сразу же устанавливает две категории улиц: для северных городов — широкие, для южных — узкие. Проведя анализ ряда улиц старых итальянских городов, можно утверждать, что этот фактор — фактор климата — сыграл для них решающую роль. Узкую улицу строили не только потому, что город теснился в кольце своих крепостных стен, но и потому, что климат Италии требовал узких улиц. Узкую улицу строили вполне сознательно, ибо улице необходима была тень. Из соображений затенения уличного пролета искривлялись улицы, направленные по меридиану. Сделать улицу узкой, значило не осветить жилища, но на это часто сознательно шли, ибо помещения, обращенные в сторону улиц, использовались для магазинов, ремесленных мастерских и парадных зал (в домах бо-

гатой буржуазии), в то время как жилые комнаты выводились во двор.

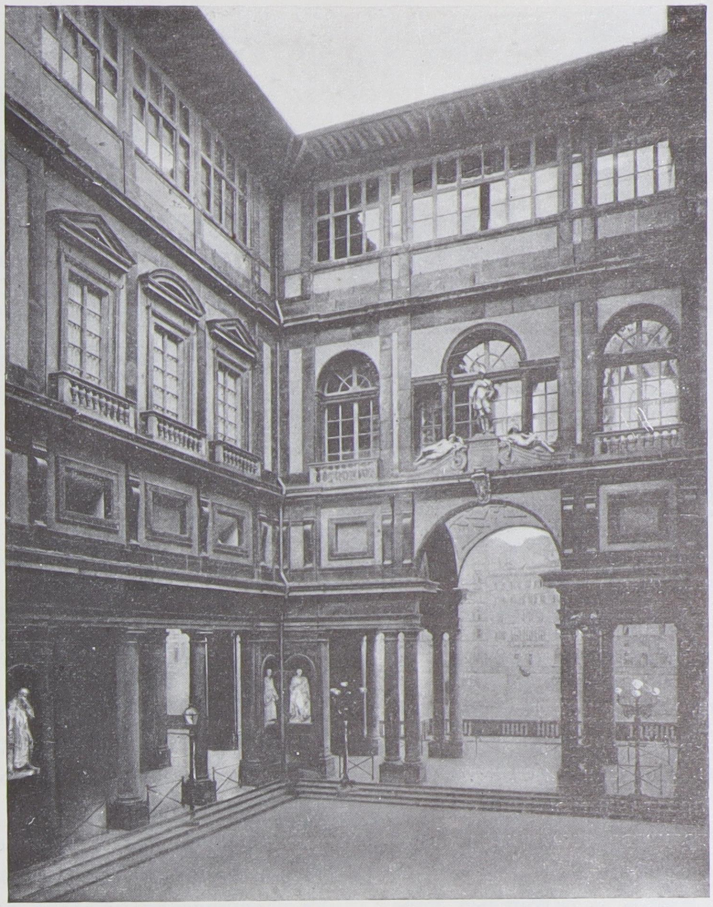
Касаясь вопроса протяженности улицы, все авторы в трактатах и непосредственной строительной работе сошлись во мнении, что улица не может быть бесконечно длинной, она должна иметь пределы, и эти пределы необходимо связывать с ее шириной и высотою уличного фасада. Пропагандируя художественные качества криволинейной улицы, Альберти имел в виду короткие перспективы, естественным образом возникающие при поворотах кривой.

Предел протяженности улицы имеет два значения: предел-минимум и предел-максимум. В эпоху Возрождения пытались установить оба эти предела. Пределом-минимум для улицы с замкнутой перспективой можно считать улицу Уффиций во Флоренции. Эта улица — красивейшая улица мира — может послужить образцом построения уличного пролета и соотношения ширины улицы к ее глубине. Воспринимая эту улицу в целом, из арки обращенной к реке, или с противоположного конца—со ступеней палаццо Веккио, вы очаровываетесь ее гармоничностью. Но вместе с этим вы ощущаете, что это предел возможного для улицы. Вам ясно, что это не переулок, не двор и не тупик, а — улица в ее буквальном смысле, но если ее укоротить, то улица исчезнет. Рассмотрим эту улицу подробнее. Уже план улицы (12) красноречиво говорит нам, с каким трудом ее пришлось построить. Улица требовала глубины, но расстояние между площадью и рекой было крайне ограничено. Вход на площадь был ущемлен углом дворца и лоджией, стоящей рядом [1]. При прокладке улицы пришлось бороться за каждый метр. Улицу выводят к берегу Арно; портик, закрывающий уличный пролет, строят прямо на набережной, смело отвоевав у реки место для проезда и террасы (134, 135). Другим своим концом улица выходит на площадь. Над площадью поднимается высокая башня палаццо Веккио, а дальше за площадью — величественный купол собора. Эти данные пришли архитектору на помощь. Ось улицы Вазари направил между куполом и башней. Башня и купол уравновешивают друг друга, оправдывая таким образом симметричное построение улицы.

[1] Лоджия Ланци. При постройке дворца и улицы Уффиций подверглась переделке терраса со ступенями перед палаццо Веккио. Угол террасы был срезан и закреплен скульптурной группой (Геркулес).



133. Флоренция. Улица Уффиций и палаццо Веккио. Продольный разрез

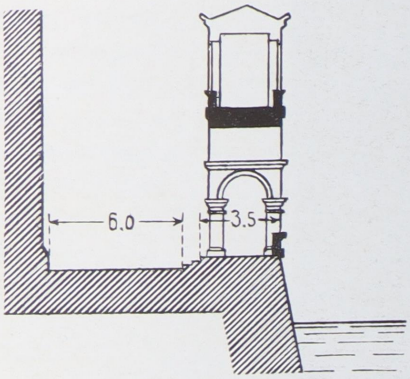


134. Улица Уффиций во Флоренции. Вход со стороны набережной

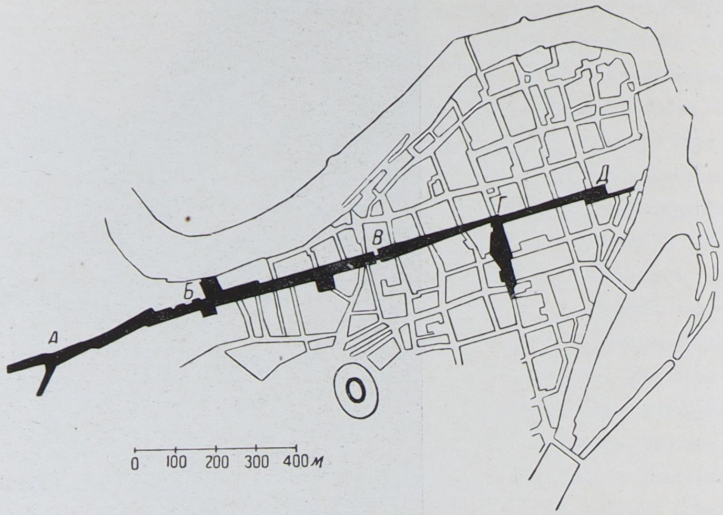
Купол и башня удлиняют улицу; улица как бы продолжается в ту сторону, куда ведут ее эти формы (131—133). Отношение ширины улицы к ее глубине, взятой по фасаду дворца Уффиций, 1 : 7, а до оси башни — 1 : 9. Это отношение можно считать минмальным только при наличии высокой застройки (в данном случае высота фасадов превосходит ширину улицы).

Предел-максимум для улиц, построенных в эпоху Возрождения, не был установлен. Это об'ясняется в первую очередь тем, что не было очень длинных улиц, города были еще сравнительно невелики, да и сама проблема целостной архитектурной организации улицы стала только к концу XVI столетия. В архитектуре Кватроченто господствовали принципы прошедшего столетия. Улицу стремились ограничить по длине, и самое большее, чего достигла прямая улица в это время, это 800—1.000 метров (Виа дейли Альфани, Виа Кавур и Виа Рикасоли во Флоренции, Виа Сан Стефано в Болонье и др.). Однако эти размеры нельзя считать предельными для улицы. В XVII и XVIII веках улица далеко превзошла их, отнюдь не утратив художественной выразительности. Предельным отношением ширины улицы к ее глубине по образцам Ренессанса были отношения 1 : 30 и 1 : 40, хотя чаще всего прямая улица делилась на участки с отношением 1 : 12, 1 : 15, 1 : 18; это, в конечном счете, и было оптимальное отношение ширины улицы к ее глубине.

Прямая улица, имеющая очень большую длину, рассекает город. Нередко такая улица только в силу своей протяженности производит неприятное впечатление, ибо чрезмерно вытянутое пространство действует так же, как и прямая стрела железно-



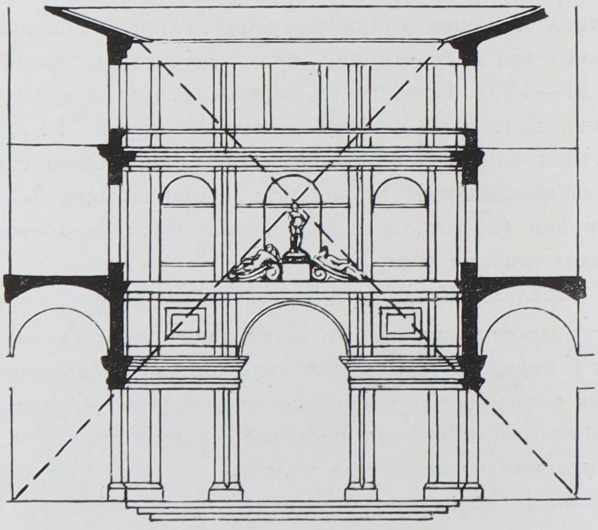
135. Флоренция. Набережная Арно у галлереи Уффиций. Поперечный разрез



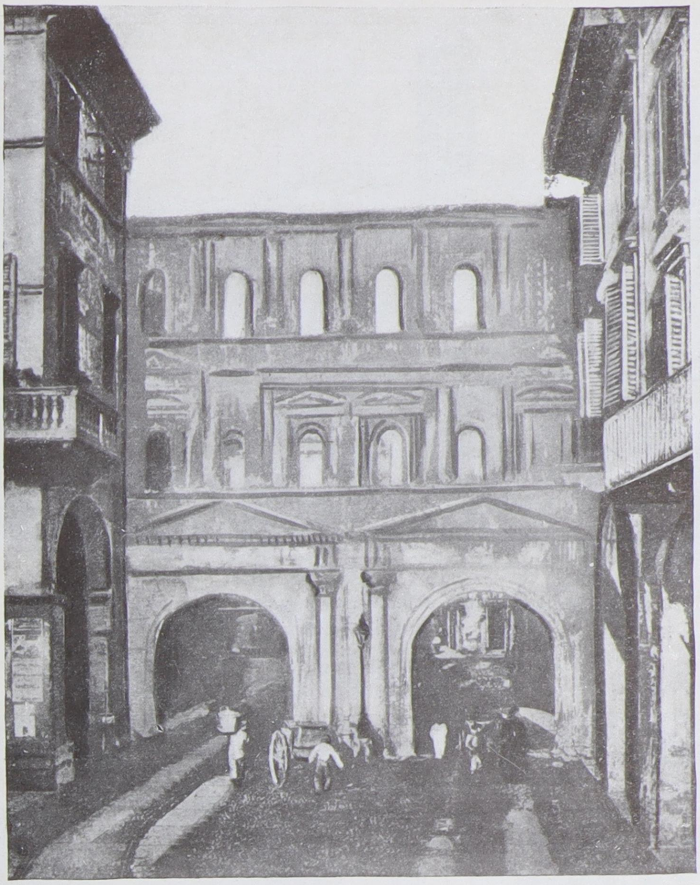
136. Верона. Схематический план центральной части города

дорожных рельс и столбов, убегающих к горизонту. Прямая улица с безграничной перспективой аналогична пустынной площади. Но если она имеет плоскостное оформление, то пространство улицы отслаивается от об'емов; пространство становится самоцелью.

Прокладывая прямые улицы с глубокими перспективами, старые мастера стремились сохранить оптимальные отношения ширины и глубины улицы. Длинную улицу они делили на такие отрезки, при которых пространство становится гармоничным. Так, например, прямая и длинная Корсо Кавур в Вероне (136), составляющая вместе со своим продолжением — Виа ди Порта Палио — 1.800 метров, была разделена на пять участков по 300—400 метров каждый. В точках А, Б, В, Г и Д были сделаны остановки. В точке А прямая улица делает излом, принимая боковую улицу; в точке Б, после зигзагообразного фасада Кастель Веккио, справа и слева открываются площади; в точке В улица встречает римскую арку (138), делящую ее пополам; продолжаясь дальше, улица касается площади д'Эрбе (точка Г). Здесь на углу площади и улицы возвышается старая башня, служащая для улицы маяком. Сжатая выступом палаццо Маффеи, улица вслед за ним снова получает простор. Через 300 метров она выходит на площадь Санта Анастасиа, заканчиваясь фасадом церкви (точка Д). На всем своем протяжении ширина улицы меняется несколько раз. Вначале она идет по прямой, фасады с обеих сторон улицы тянутся плоскостями, затем левый фасад начинает ломаться и перед Кастель Веккио улица получает расширение. Далее она имеет 30 метров ширины. Перед воротами, чтоб обеспечить им простор, улица расширяется, образуя площадку с западной стороны и секториальную улицу с восточной. Через по-



137. Флоренция. Улица Уффиций. Поперечный разрез



138. Верона. Корсо Кавур и Порта Борсари

средство изменения ширин улицы, высот застройки и членений по глубине улица обновляет свое содержание, становится интересной на всем своем протяжении, заставляет двигаться вперед.

Подобно Вероне, строят свои улицы Венеция, Флоренция и Болонья. Улицы Болоньи оформлены цепью аркад. Аркады образуют навес над тротуарами и служат защитой от солнца и дождей. Почти весь город можно пройти под аркадами, периодически встречая на своем пути то площади, врезанные в тело кварталов (улицы Цамбони, Маццини, Галлиера), то перешейки, образованные выступами домов (139).

Флоренция, получившая естественную прямую магистраль — реку, членит ее системой мостов. Старейший мост Флоренции — мост Веккио — удачно рассекает реку. Вместе с этим аркады, оформляющие набережную и переходящие через мост, создают любопытный и нигде не повторяемый ансамбль [1] (140). Застройка моста зданиями очень часто встречалась в средневековых городах. Мосты через Сену в Париже почти все были застроены 3- и 4-этажными домами. Эта застройка не оправдывалась ничем, кроме неимения места для строительства в городской черте, здесь же аркады обусловлены архитектурными соображениями, ибо река, рассекающая город по диагонали, не создавала красивого ландшафта.

Второй пример подобного решения дает нам мост Риальто (141—143). Большой канал в Венеции — красивейшая улица города. Это — главная магистраль. Однако для главной улицы необходима простая форма. Главная улица должна ориентировать

[1] Аркады, несущие на себе крытую галлерею, соединяют дворец Уффиций с дворцом Питти. Длина галлереи около $^3/_4$ километра.

139. Болонья. Театральная площадь и улица Цамбони. В глубине — церковь св. Цецилии (1504—1506)

140. Флоренция. Понте Веккио. Слева галлерея Уффиций

зрителя во всей пространственной системе города; Большой канал для главной улицы был слишком сложен. Построив крытый мост, Антонио да Понте расчленил кривую, упростил траекторию, разбив ее на две легко воспринимаемые части (142). В создании моста нам неизвестен путь исканий автора (быть может, автору пришел на помощь случай), но то, что он построил мост, перегораживающий сложную кривую, заслуживает внимания.

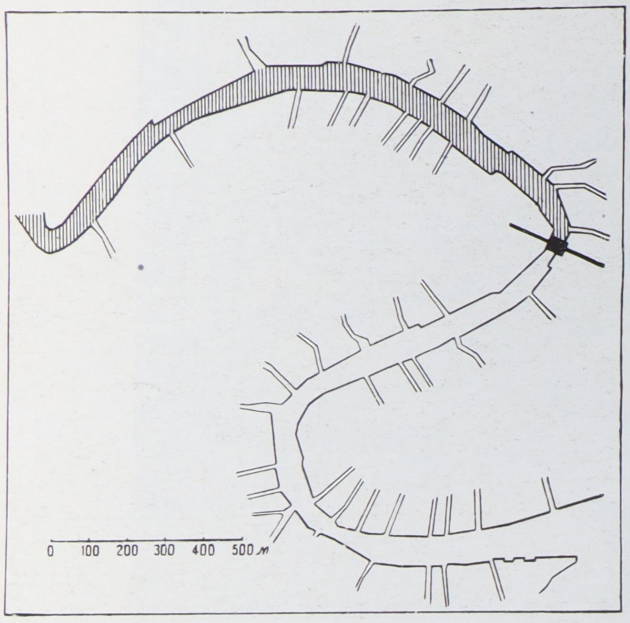
В эпоху Возрождения нормальной считалась улица, имевшая 15 метров ширины. Скамоцци допускал колебания ширины в зависимости от степени важности улицы, условий рельефа и прочих факторов, имеющих значение для улицы. Ширина улицы

141. Венеция. Понте ди Риальто. Начат в 1588 году по проекту Антонио да Понте

по Скамоцци могла колебаться между 10 и 20 метрами и в то же время не превышать отношения 1 : 1 по поперечному разрезу. Это отношение (1 : 1 или 1 : 1,62) признавалось всеми мастерами и было своего рода законом. Ширины улицы во многих случаях изменились в сторону увеличения или уменьшения, но отношение ширины пролета к высоте здания, установленное в этих пределах, старались всегда сохранить. Так, например, улица Уффиций и набережная Арно, оформленная аркадой (135, 137), построены на разных ширинах. Набережная в своей проезжей части имеет всего 6 метров, а вместе с тротуаром и ступенями — 10; улица Уффиций превосходит ее в три раза. Ширина улицы, взятая по колоннам, равна 18 метрам, а весь пролет с двумя тротуарами — 30. Но, несмотря на разницу ширин, сечения обеих улиц выдерживаются в этих отношениях. Сечение набережной построено на отношении 1 : 1,62, сечение улицы — 1 : 1,40. Сооружая улицу Уффиций, Вазари дал ей для своего времени большую ширину; эта ширина уже превосходила принятые отношения. Фасады дворца нельзя было повысить. Вот почему пространство улицы было сужено через посредство крытых тротуаров, окаймляющих улицу по всей ее длине.

Улицы, получившие в XVI столетии целостное архитектурное оформление, строились так же закономерно, как площади и фасады дворцов. Поперечный разрез улицы Уффиций блестяще доказывает это. Имея ширину улицы и высоту здания, опираясь на систему членений фасада, Вазари находит ширину боковых галлерей. Портик, обращенный к реке (без колонн галлереи), образует квадрат. Диагональ квадрата, продолженная до пересечения с уровнем плит тротуара, определяет его ширину, а обе диагонали устанавливают очертание скульптурной группы, расположенной над входом (137).

Прямая улица в эпоху Возрождения нередко приобретала симметричное построение. Однако симметрия отдельных зданий была сильнее симметрии ансамбля (144). Применяя симметрию, Ренессанс почти никогда не применял зеркального отражения. Глаз, воспитанный на искривленных улицах средневекового города, еще не привык к прямой и не овладел ее ресурсами. Симметрия сводилась к уравновешиванию фасадов улицы, и лишь в Барокко она приобрела связующую силу.



142. Венеция. Большой канал. Черным показан понте ди Риальто

143. Венеция. Понте ди Риальто

ВЫВОДЫ

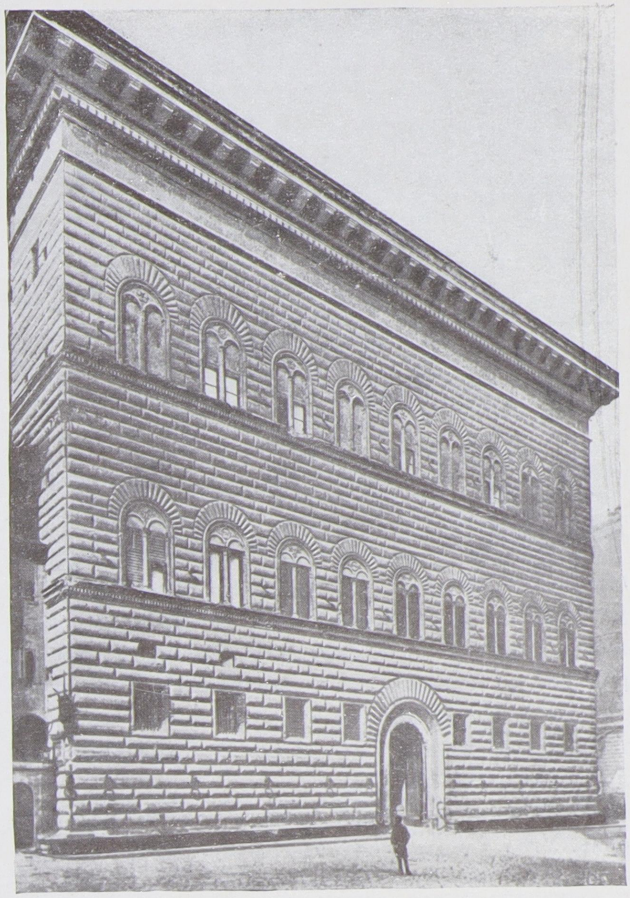
В эпоху Возрождения улицы строились для пешеходов, движения повозок и верховой езды. В XIX и XX веках требования к улице невероятно выросли. С ростом городов, техническими усовершенствованиями в области строительства и городского транспорта, с ростом подвижности населения диференцировалось понятие улицы, образовался ряд новых типов улиц, которых Ренессанс еще не знал. В социалистических городах улица должна будет переродиться. Раскрытие квартала повлечет за собой новую трактовку архитектурного оформления улицы. И, повидимому, кварталу будет принадлежать доминирующее положение. Квартал станет комплексом, подчиняющим себе улицу и включающим ее как внешнее пространство, как свою границу. Но это — вопрос дальнейшего. Для современного строительства нужно полагать, что улица-коридор, улица, сложившаяся в эпоху Возрождения, еще не изжита. По отношению к таким улицам (а с известными поправками и для других типов городских улиц) наследство, оставленное Ренессансом, будет иметь ценность.

Касаясь вопроса траектории улицы, Корбюзье[1] считает кривую улицу неприемлемой для современных городов. «Кривая улица — дорога ослов, прямая — дорога людей»,— говорит он. Однако Корбюзье в своей оценке крайне односторонен, ибо не всякая кривая улица получалась стихийно и не всякая кривая улица бессмысленна в своей кривизне. Мы знаем, что в ряде случаев архитекторы сознательно отбрасывали прямую улицу с тем, чтобы заменить ее кривой. Альберти отдавал предпочтение кривой улице — не только потому, что кривая обладает неисчерпаемыми художественными возможностями. Кривая улица эластичнее прямой. Кривая легче связывается с неровностями рельефа, кривая смягчает действие ветров, дает тень. В ряде случаев вопросы транспорта могут быть разрешены только через посредство кривой. Не вдаваясь в полемику с Корбюзье, необходимо подчеркнуть, что и прямая и кривая улицы имеют равные права на существование.

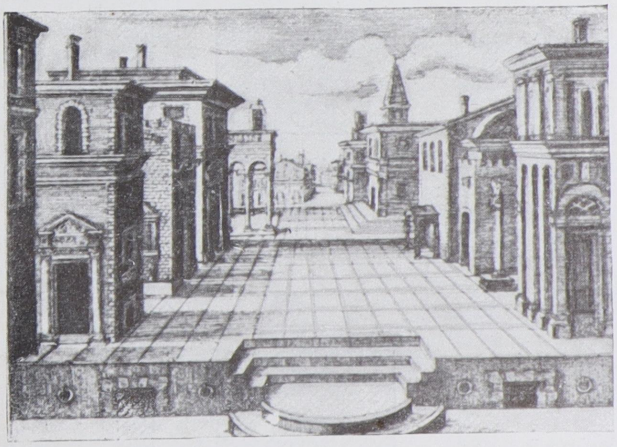
[1] Корбюзье. Планировка города (русский перевод). Изогиз, Москва. 1933.

При проектировании улицы не следует забывать о замыкании уличной перспективы. Лучи зрения, направленные вдоль улицы, имеют большее значение, чем поперечные лучи. Улица, открывающая что-то в своем просвете, в глубине перспективы, заинтересовывает зрителя. Замкнутая улица оправдывает свою устремленность и скорее способствует созданию ансамбля. Замыкая улицу и оформляя фасады, необходимо стремиться к обновлению композиционных приемов, необходимо чередовать улицы, замкнутые по оси симметрии, с улицами, имеющими односторонне поставленные вертикали. В ряде случаев можно допускать и открытые улицы, улицы с незамкнутой перспективой; в сочетании с закрытыми улицами они могут обеспечить разнообразие, необходимое при оформлении уличной системы. Разобранные нами примеры ориентации улицы на здания дают богатый материал для освоения (124—132).

Членения улицы по глубине вызываются многими причинами. Здесь необходимость и укоротить чрезмерно длинную улицу, и дать прочесть пространство улицы, и обновить художественное содержание ансамбля. Как мы показали выше, средством членения пространства могут быть арки, башни, периодически повторяющиеся по длине улицы, разрывы между зданиями, поперечные проезды и естественные уширения улицы. Но вопрос членений в советской строительной практике еще почти не разрабатывался. Проектируя прямолинейную улицу, мы сохраняем на всем ее протяжении постоянную ширину. Отрицательные качества подобной улицы очевидны: бесконечная прямая неприятно рассекает город, но, тем не менее, никто из проектирующих и строящих архитекторов не применяет уступчатых улиц. Уступчатая улица во многих случаях подсказывается напряженностью движения, усиливающегося в одних местах и уменьшающегося в других. В тех частях улицы, где движение наиболее интенсивное, улица должна расшириться, в других — она может быть сужена или приведена к средней ширине. Если проследить напряженность городских магистралей на всем их протяжении, то можно отметить ряд пунктов, где расширение улиц будет необходимо. Этими пунктами будут: вокзальная площадь, рыночные и общественные площади, центры фабрично-заводского производства и парки обще-



145. Палаццо Строцци во Флоренции. Начат по проекту Бенедетто да Майано в 1489 году, закончен Кранака в 1508—1533 годах



144. Улица. Архитектурная фантазия конца XVI века (по Ионсону)

146. Палаццо Массими алле Колонна в Риме. Построен Бальдассаре Перуцци в 1536 году

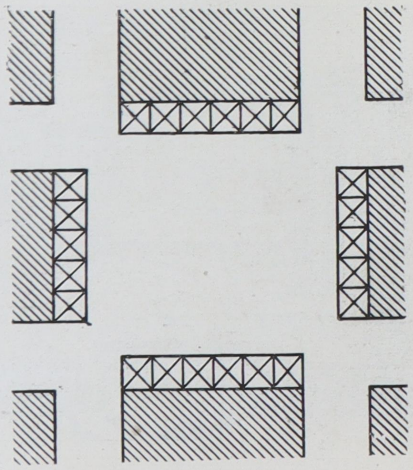
городского значения. Приближаясь к этим пунктам, улица должна расшириться. Режим городского движения строго определенен, в социалистическом городе же он подчиняется планированию. Архитектор должен учесть движение с тем, чтобы, разрешая технические задачи, достигнуть максимального художественного эффекта.

В архитектуре улицы детали играют большую роль. Угол улицы, в'езд, тротуар и замощение требуют к себе особого внимания. Однако вопросы деталей в строительстве наших городов еще почти не затрагиваются.

Нередко улица, оформленная на всем своем протяжении, не имеет архитектурно оформленного угла, а между тем угол площади и улицы, угол при перекрестке двух улиц, угол у излома уличной оси имеют большое архитектурное значение. Угол может об'единять или разобщать смежные пространства, способствовать единству или ставить на его пути препятствия. Нужно принять, как правило, что угол должен быть закреплен зданием. Только тогда он приобретет активность, а пространства получат строгие границы. В греко-римской архитектуре, а затем в эпоху Возрождения угол был разработан очень глубоко. Чтобы сделать угол здания активным, а через здание дать почувствовать скрытую за поворотом улицу, углы дворцов как правило обносятся карнизом. Углы обрабатываются рустованным камнем, на угол навешиваются светильники, тяжелые гербы (145). Применяя прямые и тупые углы, мастера Ренессанса «заостряли» их путем обработки смежных фасадов. Там, где улица давала легкий поворот, угол заменяли спокойной кривой. Угол улицы всегда оформлялся зданием, на угол никогда не попадал разрыв между зданиями. Палаццо Массими алле Колонна (146), стоящий у раздвоении улицы, прекрасно решает перегиб, отмеченный осью симметрии фасада.

Пункты соприкасания улицы с площадью, в'езды на площадь и начальные звенья улицы требуют соответствующей обработки. Улица, рассекающая площадь, может нарушить замкнутость пространства, а в некоторых случаях даже уничтожить площадь. Имея перед глазами фарватер улицы, идущей по прямой, можно потерять площадь, расположенную на некотором расстоянии от наблюдателя. Главная площадь города должна быть издали показана. Примером удачного решения подобной задачи могут служить рыночная площадь и крытые улицы в Монтпацире (147, 148), где благодаря аркадам площадь сохраняет замкнутую форму, а улицы, не изменяя направления, получают остановку в месте стыка. площади и улицы.

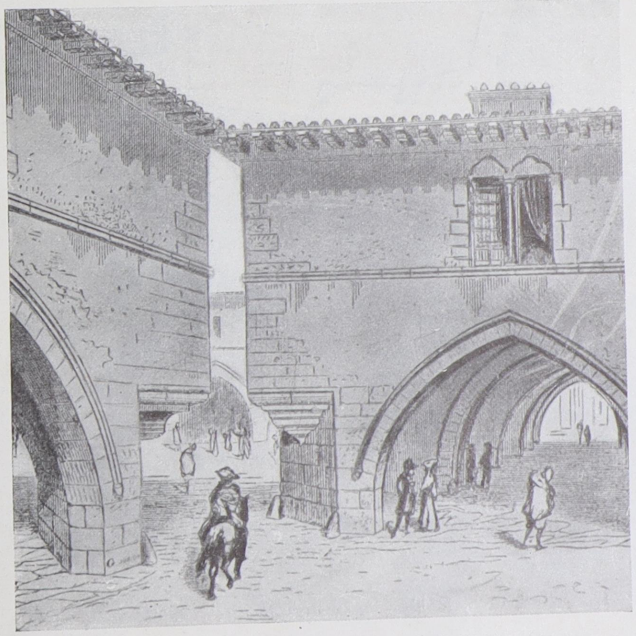
Задача архитектурной организации в'езда на улицу нашла себе блестящих исполнителей в среде художников XIV—XVI веков, строивших городские ворота. Оформить в'езд на улицу не значит непременно построить арку или ворота, но, что бы мы ни делали и как бы ни трактовали этот в'езд, принципы арки будут для нас отправными. Стык двух пространств или переход от внешнего неорганизованного пространства к внутренним — к улицам



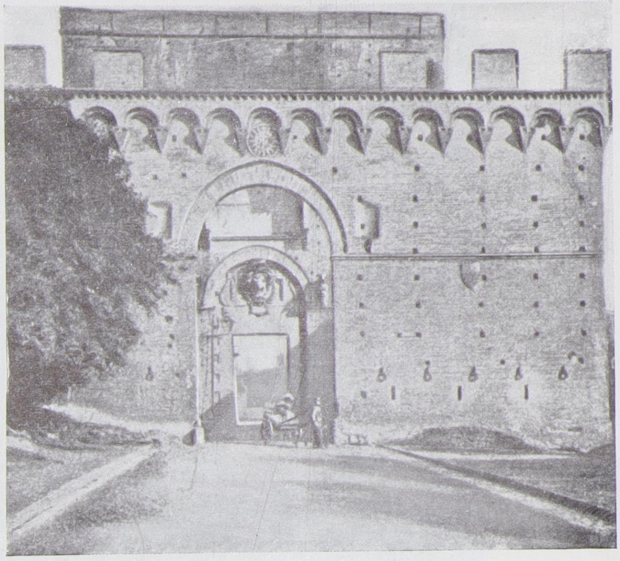
147. Схематический план Рыночной площади в Монтпацире

и городским площадям — может быть решен только через расслоение массивных частей обрамления, через создание промежуточного пространства, способствующего движению вперед. Римские ворота в Сиене (149) и в'езд в венецианский Арсенал (150, 151) последовательно развивают идею входа, в первом случае еще сохраняющего арочную обработку, а во втором открывающего уличный пролет.

Существенным недостатком улиц наших новостроящихся городов является однообразие. Улица становится однообразной не только потому, что все улицы мы строим неизменно по прямой без всяких остановок и членений по глубине, без расширений и перехватов; улица становится однообразной и унылой преимущественно в силу однообразия комплексной застройки. Стандарт, стандарт и стандарт! Экономические и технические преимущества стандарта неоспоримы, однако, применяя стандартное строительство, мы не должны забывать о художественных вопросах, неразрывно связанных с постройкой каждого здания и целых комплексов. Машинная техника сборных конструкций подчинила себе архитектора. Он потерял инициативу и творчески разоружился. А, казалось, должно быть обратное: архитектор должен овладеть машинным производством и построить свою работу так, чтобы не ему



148. Монтпацир. Крытые улицы вокруг Рыночной площади



149. Сиена. Порта Романа

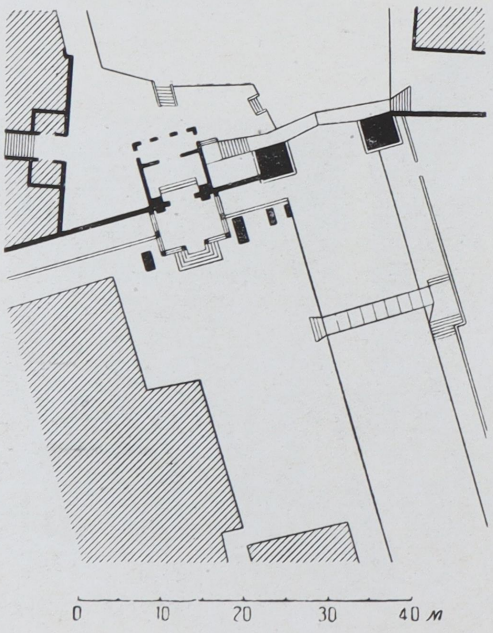
диктовал технолог, а он диктовал технологу стандартные элементы зданий. Так должно быть, ибо архитектор стоит между потребителем — многомиллионным населением наших городов и производством — фабриками и заводами, обслуживающими строительство. На архитектуре лежат обязанности разрешать задачи удовлетворения социальных и эмоциональных запросов населения, быстро растущих в условиях небывалого роста культуры. Нужно установить, что стандарт может касаться только элементов здания (балки, искусственный камень, блок, облицовочные материалы, части дверей, оконных рам и т. д.), — все же здание не может быть стандартным. Улица, оформленная стандартными домами, производит унылое впечатление. По улице нельзя поставить в ряд два одинаковых здания. Даже симметрия здесь не поможет. Между одинаковыми зданиями необходима перебивка, интервал с чередованием иных элементов, иной этажности, иначе оформленных, иначе окрашенных; необходима ритмизация стандарта.

Ритм и метр —изменение и постоянство, стандарт— всегда существовали в архитектуре. Стандарт строительных частей был и в эпоху античной классики и в Ренессансе. В Италии XV и XVI веков существовали артели каменотесов, шлифовальщиков, профилировщиков, которые выделывали

150. Венеция. Арсенал. В'ездные ворота и главный вход. Построены в 1564 году

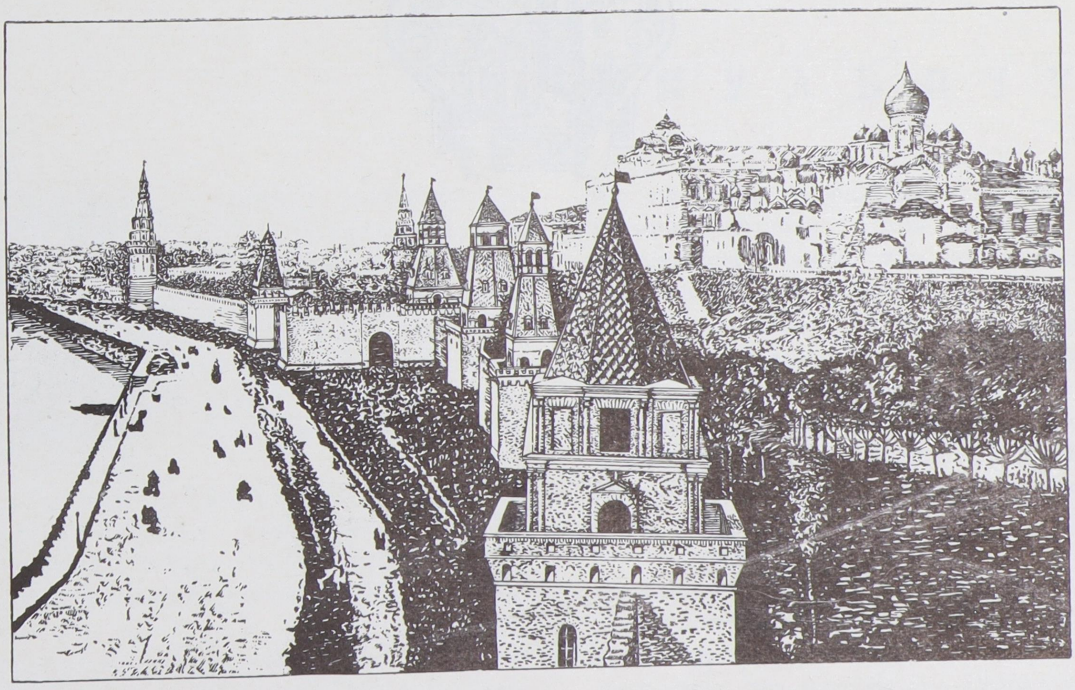
камни для строительства, колонны, балки, металлические решетки и т. д. Каждая артель производила только определенный стандарт; все же вместе они давали богатый ассортимент стандартных частей, который контролировался покупателем и заказчиком — архитектором, вносившим в стандарт свои коррективы. Архитектор пользовался стандартными частями, соединяя их так, как подсказывали ему его интуиция и разум; здания становились не одинаковыми, а комплексы получали обновление.

Метр, как чередование однородных элементов на равных интервалах, стандарт застройки, имеет для улицы специфическое значение. Улица — протяженное пространство, улица способствует движению, требует подчинения ее оси. Компактные здания или здания, развивающиеся по вертикали, противоречат динамической сущности улицы, и, наоборот, удлиненные здания скорее составят с нею целое. Так, например, улица, оформленная колоннами в Пальмире (152), имеет около 1 000 метров длины. Средняя часть улицы на протяжении 350 мет-



151. Венеция. В'ездные ворота и площадь перед Арсеналом

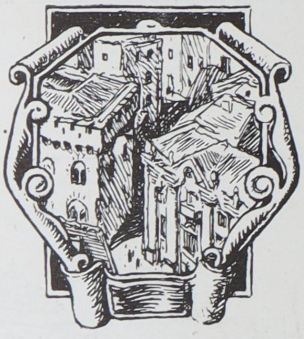
152. Пальмира. Улица, оформленная колоннадами



153. Башни московского Кремля по стене, обращенной к Москва-реке

ров идет по прямой. Четыре ряда колонн, об'единенных по верху антаблементом, несущим массивный карниз, образуют три параллельных проезда. На протяжении этого участка нет ни одного членения, рассекающего однородный строй колонн. Подобно этому строятся улица Уффиций и улица Росси в Ленинграде. Здесь — безусловно стандарт. Элементы зданий типизированы; чередование колонн, пилястр, дверных и оконных проемов подчинено простому метру, однако впечатление от этих улиц прекрасное. При оформлении улицы необходимо помнить, что улица не терпит повторения законченных элементов, в точности воспроизводящих друг друга; улица скорее помирится с сильно вытянутым фасадом, построенным как единое целое на преобладающей горизонтальной оси.

Чтобы понять, как можно пользоваться стандартом, когда стандарт перерастает в законченные архитектурные формы, достаточно проследить построение башен московского Кремля (153). Башни, обращенные к реке, построены в едином стиле и подчинены единому типу старо-московской башенной архитектуры. Для всех башен сохранено единство материала (кирпич, белый камень, глазированная черепица); отдельные части сооружений также приведены к немногим типам периодически повторяющихся элементов. Однако общая картина чрезвычайно богата и содержательна, ибо башни индивидуализированы, они не повторяют друг друга с точностью копии. Различие отношений и пропорций частей башен и чередование стандартных элементов на значительных интервалах дают возможность забыть о виденном, а в новом сочетании не узнать виденного и воспринимать форму как нечто новое, не попадавшееся еще на глаза.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

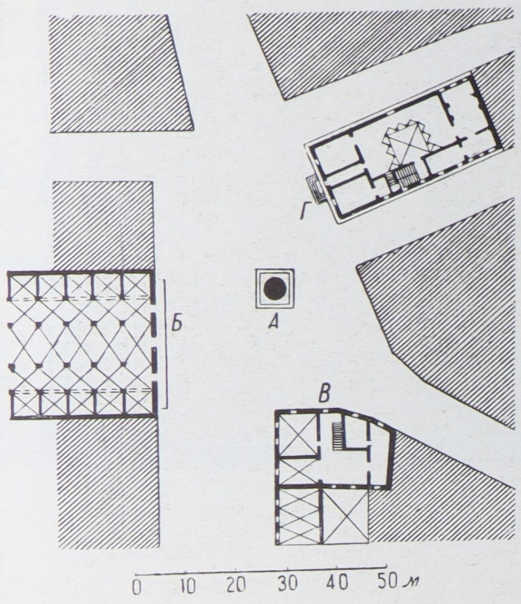
СКУЛЬПТУРА

Исследование о художественных вопросах градостроительства не может замыкаться в пределах одного искусства — искусства архитектуры. Живописи, цвету и в особенности монументальной скульптуре должно быть отведено в нем соответствующее место.

Круг вопросов, связанных с построением об'емной пластической формы, чрезвычайно широк. Но мы ограничимся разбором преимущественно тех вопросов, которые непосредственно касаются архитектора.

Разбор скульптуры как изолированной формы — дело скульптора и при том скульптора-станковиста, мы же сосредоточим внимание на всем том, что определяется задачами художественной организации ансамбля. Таким образом, скульптура рассматривается нами как средство оформления городских площадей, парков, парадных дворов перед дворцами или внутри их, т. е. как средство пластической, декоративной и архитектурной организации внешних пространств.

Самостоятельно поднимать вопрос о том, может ли скульптура играть архитектурную роль, нам кажется излишним, ибо те примеры, которыми изобилует градостроительство прошлого, достаточно хорошо доказывают это. Как только скульптура перестает быть музейным экспонатом, как только из закрытого помещения она попадает во внешний мир — на площадь, на улицу, она уже не только скульптура, она приобретает архитектурные функции. Уже наличие того факта, что разместившись



154. Площадь Санта Тринита во Флоренции
А — колонна
Б — церковь Санта Тринита
В — палаццо Спини
Г — палаццо Бартолини-Салимбени

на площади, скульптура занимает там определенное место, что она воспринимается нами в связи с архитектурой окружающих ее об'емов и пространств, уж одно это придает ей архитектурное значение; а старые мастера всегда стремились использовать скульптуру «со всех сторон».

Скульптура служила у них и пластическим и архитектурным задачам. В одних случаях скульптура использовалась как средство членения пространства площади, в других — она играла роль ориентирующих элементов и, наконец, в немногих, но очень убедительных решениях скульптуре принадлежала композиционно-доминирующая роль. Так, для копенгагенской Амалиенборг, как мы видели, конная статуя, стоящая в ее середине, служит средством ориентации зрителя в пространстве (35, 36); фонтаны и памятник на площади Аннунциаты (Флоренция) делят площадь на две соподчиненных части, а колонна с фигурой Правосудия на площади Санта Тринита (Флоренция) строит пространство ее. Собственно, площадь Тринита, как площадь, недоразбита. Это перекресток, несколько разбухший узел, образованный пересечением нескольких улиц. Площадь чрезвычайно мала. И только благодаря тому, что улицы не имеют сквозных перспектив, а колонна поставлена в удачном месте, получается впечатление площади. Уберите колонну — и площадь исчезнет (154—156).

Однако не следует переоценивать роли скульптуры в ансамбле. Для большинства решений скульптура все же имеет второстепенное значение. Скульптура — деталь, вспомогательный элемент в художественном оформлении города. Форма, размеры скульптуры, равно как и место ее на площади, в значительной мере определяются замыслом архитектора, которому принадлежит разрешение общей социально-технической и композиционной задачи.

Это соотношение (между архитектурой и скульптурой) очевидно нужно принять и для наших решений, ибо в художественном оформлении социалистических городов архитектуре, несомненно, будет принадлежать ведущая роль.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ СКУЛЬПТУРЫ

Социальная природа отдельных видов изобразительных искусств эпохи Возрождения была однородной. Скульптура развивалась в пределах той же общественной среды и выросла на той же экономической основе, на которой крепко стояла архитектура. Скульптура отображала мировоззрения господствующего класса — богатейшего бюргерства, победоносно завершившего свою борьбу с феодальными силами в городе; неудивительно поэтому, что в архитектуре и скульптуре эпохи Возрождения налицо так много общих социальных и формальных черт.

Выход скульптуры к новой тематике и новым средствам изображения жизни был подготовлен длительной борьбой. Нужно было преодолеть экономическую и политическую мощь феодальных элементов; нужно было из'ять культуру из их рук, обезвредить и развенчать идеалы прошедшей эпохи и

155. Площадь Санта Тринита во Флоренции. Северо-восточная часть площади. Колонна вывезена из развалин терм Каркаллы в 1563 году. Фигура Правосудия—бронза—работы Франческо Тадда (1581)

рядом с этим построить свою культуру, отвечающую запросам развивающегося бюргерства. Это дело взяли на себя гуманисты, но изобразительные искусства пришли только к концу борьбы, т. е. в то время, когда буржуазия окончательно утвердилась в городах. Не потому ли художественные образы искусства (и скульптуры) Кватроченто овеяны таким спокойствием, и не потому ли они так ясны и жизнерадостны, что общество или — вернее — класс, стоявший во главе его, переживал пору своей молодости, и общественный строй вошел в свое русло!

Подобно архитектуре, скульптура Ренессанса обращается к светской тематике. Изображать человека и обнаженное человеческое тело становится возможным. Скульптура освобождается от запретов средневековой церкви и сдает в архив готические традиции. Однако наряду с заказами светского содержания в это время сохраняется и религиозная тематика. Бюргерство украшает соборы, монастыри и фамильные церкви. Но все эти скульптуры уже потеряли средневековый характер. Изображения святых очеловечены. Торжествуют реальные образы и примеры античного мира. В XV веке появляется портретная скульптура, а вслед за нею встает вопрос о скульптуре для оформления внешних пространств.

Средневековье не знало отдельно стоящей скульптуры. В XII, XIII и даже XIV веках скульптура еще целиком принадлежала зданию. Чаще всего она использовалась как средство обработки фасадов церквей; в той же мере она принадлежала интерьеру и лишь в редких случаях, в виде отдельно стоящих фигур (преимущественно связанных с фонтаном или бассейном), появлялась она на городских площадях. К северу от Альп в баварских и вюртембергских городах, в Зальцбурге, Богемии и Тироле фонтан рано приобрел художественное значение. Торговые площади иссстари имели фонтаны или во-

156. Площадь Санта Тринита во Флоренции. Юго-восточная часть площади

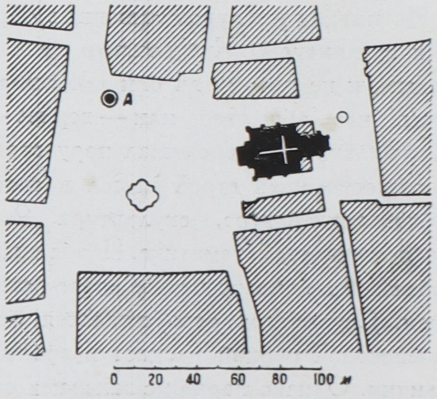
доемы с проточной водой. В средневековом городе фонтан на рыночной площади был местом встречи всех горожан. Здесь брали воду, поили упряжных животных; у фонтана останавливались проезжие иногородние купцы. Красотою фонтана один город стремился перещеголять другой, ибо фонтан — украшение города; по обработке фонтана можно было судить о богатстве города и о состоятельности его горожан.

Скульптура на площади появляется в первую очередь в обработке фонтанов. Средневековая церковь, боровшаяся против светского содержания изобразительной тематики, навязывает скульптуре, украшавшей фонтан, религиозные сюжеты. Статуей Мадонны или святого покровителя города увенчивают обычно вершину фонтана; барельефами библейского содержания покрывают стены его. В некоторых случаях бассейн перекрывался шатром, имитировавшим формы готических соборов. Такие фонтаны получили довольно широкое распространение в Германии. Наиболее замечательный из них — так называемый «Прекрасный бассейн» на Рыночной площади в Нюренберге (157, 158).

В Италии, изобиловавшей остатками античности, уже издавна применялись обломки колонн — преимущественно капители—для оформления колодцев и фонтанов. Брали капитель, выдалбливали в ней круглое или многогранное отверстие, и получавшееся таким образом кольцо служило верхним надземным поясом колодца. Позднее стали развивать мотивы капителей, высекая их из более крупных кусков мрамора, а еще позже — в XV и XVI веках — на смену этим скромным колодцам приходят пышные фонтаны Ренессанса.

В тех городах Италии, где были вновь построены или восстановлены римские водопроводы, в XIII и XIV веках уже существовали водоразборные проточные бассейны, чаще всего представлявшие собой крытую аркаду, обращенную своей лицевой стороной к дороге или улице. Под сводами аркады покоилось зеркало бассейна. Фонтаны этого типа сохранились и доныне в некоторых старых городах Италии. Наиболее интересные из них—сиенские и санджиминьянские фонтаны. Однако это уже архитектурные сооружения. Скульптура входила лишь в обработку их стен (рельеф, фигура в нише).

Статуя, памятник, колонна, увенчанная фигурой, и вообще всякая свободно стоящая скульптура появляется в изобилии на городских площадях только с приходом Ренессанса. Собственно, с этой знаменательной даты и начинается эпоха расцвета монументальной пластики, присоединившей к задачам оформления интерьера и стен задачи оформления внешнего пространства. XV и XVI века создали все, что могла создать скульптура



157. Рыночная площадь в Нюрнберге. А — «Прекрасный бассейн»

158. «Прекрасный бассейн» на Рыночной площади в Нюренберге. Построен в конце XIV века Генрихом Бехеймом. Наверху фигуры Моисея и семи пророков

за все эпохи культурного существования человечества после древней Греции и Рима.

Раньше архитектуры вступившая на путь искания новых стилевых закомерностей и раньше архитектуры нашедшая их, скульптура с трудом уживается в рамках готических сооружений. Произведения мастеров Треченто уже потеряли общий модуль с архитектурой. Пропорции античного человека и живые примеры реального мира противоречат застывшим пропорциям прошлого. Скульптура ищет новой среды, нового фасада, новой трактовки поверхности, новых способов расчленения стены. Скульптура толкает архитектуру к исканиям. Рассмотрим только один пример,—флорентийскую церковь Ор Сан Микеле (159). Прекрасные скульптуры Донателло противоречат стилевым особенностям фасада[1]. Между скульптурой и архитектурой — конфликт. Конфликт не смягчается обрамлением

[1] Донателло принадлежат статуи св. Марка и св. Георгия. Последний особенно наглядно вскрывает разрыв между скульптурой и архитектурой фасада церкви в целом. Очеловеченной фигуре не соответствует весь строй устремленного к небу здания (160).

159. Флоренция. Церковь Ор Сан Микеле. Северо-западный фасад. В нишах — фигуры святых, покровителей цехов

фигуры; дело, конечно, не в недостаточной глубине ниш и не в об'емности поставленных в них фигур (ниши, напротив, представляют собой как раз удачное решение); весь смысл противоречий заключается в нарушении общего модуля, в различии ритмических свойств архитектуры и пластической формы. Любой уродец средневековой скульптуры с вытянутым телом, в условной позе и одеянии, искажающем нормальные соотношения туловища, рук и ног, скорее бы ужился на этом фасаде, чем Донателло.

Противоречия между скульптурой и архитектурой характерны для конца XIV и начала XV веков. Они сгладятся только тогда, когда в архитектуру придут Брунеллеско и Альберти, т. е. когда утвердится искусство Кватроченто.

Очень может быть, что этот период сыграл немаловажную роль в смысле образования нового вида скульптуры, обособленной в монументальных и станковых образцах. Правда, в это время спрос на портретную скульптуру — на памятники и статую — сильно возрос, однако не следует упускать из виду и этого обстоятельства, ибо стилевое противоречие между архитектурой и пластикой не могло не натолкнуть мастеров скульптуры на поиски обособленных решений.

В середине XV столетия появляются первые памятники. Фигура человека, всадника на высоком постаменте, приподнимающем его над площадью, рассчитывается на осмотр со всех сторон и трактуется как об'емная форма. Решение ее уже представляет самостоятельную скульптурную задачу.

В XVI веке — и в особенности в эпоху Барокко — к памятникам присоединяются идеальные скульптуры или статуи из древних раскопок. Нет

почти ни одного города, который не стремился бы увековечить в бронзе или мраморе образ местного героя. Площади украшаются статуями, обелисками, колоннами; фонтаны нередко достигают грандиозных размеров, как, например, фонтан на площади Претория в Палермо (161) или фонтан Треви в Риме (162).

Связывая факты из истории скульптуры с основными этапами развития площадей эпохи Возрождения, мы можем построить следующую схему:

Поздне-готические площади

(Треченто — XIV и первая четверть XV века)

Господствующий тип — торгово-общественная площадь.

Отдельно стоящей скульптуры нет (скульптура встречается лишь в обработке фасадов зданий).

Фонтаны несут прямые утилитарные функции.

Середина площади — свободна.

Площади Раннего Ренессанса

(Кватроченто — с двадцатых годов XV века до 1500 года)

Господствующий тип — общественная площадь.

Появление отдельно стоящей скульптуры.

Фонтаны приобретают художественное значение.

Середина площади свободна; фонтаны и памятники располагаются у краев площади.

Площади Высокого Ренессанса

(Чинквеченто — с 1500 по 1580—1600 годы)

Господствующий тип — декоративная площадь.

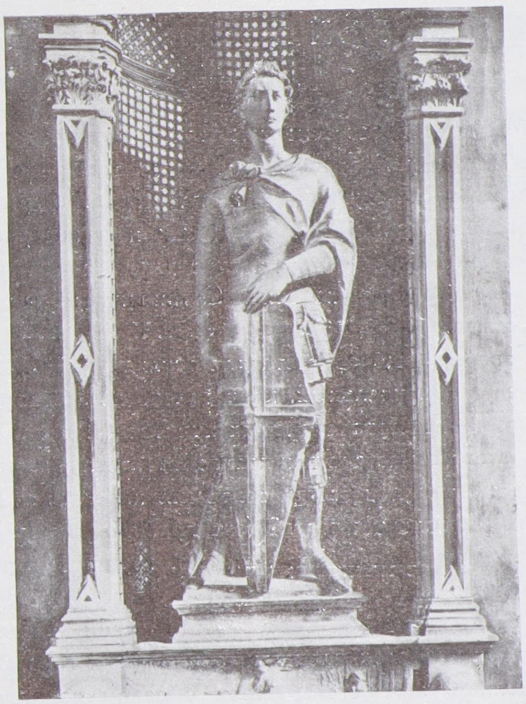
Скульптура и фонтаны имеют преимущественно декоративное значение.

Площадь обильно насыщена скульптурой. Скульптура располагается в центре площади.

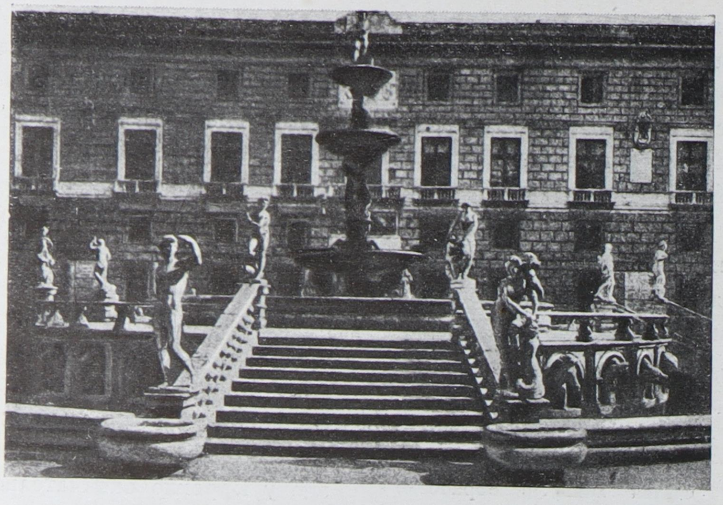
Из схемы становится ясным путь развития скульптуры. Общественная и торгово-общественная площади требовали свободной середины. Рынок, народные собрания и театр не позволяли располагать скульптуру в центре, ибо каждое сооружение в середине площади мешало бы восприятию зрелища во время театральных представлений, разобщало бы коллектив и конкурировало бы с человеческой фигурой. Античное правило не застраивать середину площади скульптурой с тем, чтобы она «принадлежала не статуям, а гладиаторам» (Витрувий) — сохраняется мастерами Кватроченто. Вот почему, когда на площадях в XV веке появляется скульптура, место ее не на середине, а у края площади. Скульптуру сосредотачивают у главной картины, у фасада здания, господствующего на площади; скульптурой стремятся украсить входы в ратушу, оформить лоджию, собор или дворец.

В XVI веке, когда площадь утрачивает свое общественное значение, когда она уже больше не наполняется людьми, когда человек из активного, действующего становится пассивным созерцателем художественного зрелища,— скульптура заполняет площадь. Она располагается и у краев, и в середине площадей. К портретной скульптуре присоединяется декоративная; последняя приобретает все большее и большее значение с тем, чтобы в эпоху Барокко окончательно закрепить победу декоративных тенденций.

В последующих разделах этой главы мы разберем скульптуру в оформлении городских площадей и дворов палаццо. Этим будет исчерпано почти все наследство, оставленное Ренессансом, ибо скульптура в оформлении улиц в то время почти не встречалась, а парки и загородные виллы не входят в настоящее исследование.



160. Св. Георгий. Статуя в нише стены Ор Сан Микеле во Флоренции (Донателло, 1416)



161. Фонтан на площади Претория в Палермо

СКУЛЬПТУРА И ГРАФИК ДВИЖЕНИЯ

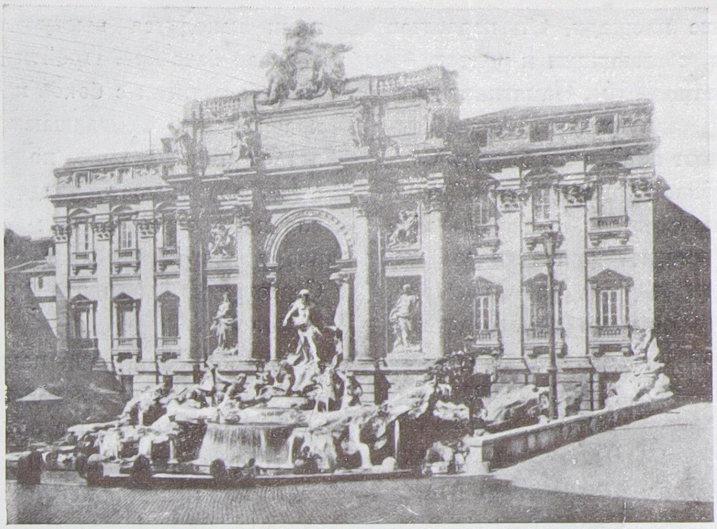
Мы установили основные этапы развития скульптуры в эпоху Возрождения; вместе с тем мы коснулись и места скульптуры на площади. В формообразовании скульптуры, равно как и в построении самих ансамблей площади, этот вопрос имеет чрезвычайно большое значение. Остановимся на нем подробнее.

Говоря о выборе места для скульптуры, К. Зитте вывел оригинальный, хотя далеко не бесспорный принцип—принцип «мертвых пунктов». По его мнению, старые мастера при постройке фонтана или бассейна на площади всегда старались избегать ее проезжих и прохожих частей (это правило Зитте распространяет на памятник, статую, группу и вообще на всякую свободно стоящую скульптуру). Место для скульптуры по Зитте — это тихий уголок, а иногда и закоулок площади, обойденный городским движением, это естественным образом возникший «островок безопасности».

Однако Зитте до тех пор прав, пока он разбирает фонтаны на рыночных площадях средневековья, т. е. сооружения, преимущественно служившие утилитарным целям. Вполне возможно, что при постройке рыночного фонтана искали именно таких тихих уголков, где ничто не мешало бы пользоваться фонтаном[1]. Но как только фонтан приобретает художественное значение, или вместо фонтана появляется статуя-памятник, — требования с их стороны к выбору места возрастают.

Скульптуру необходимо показать, обеспечить ей выгодные точки зрения и светотень и фон; скульптура нуждается в определенных размерах окружающего ее пространства и определенном архитектурном оформлении его. Но далеко не всегда укромный уголок может обеспечить благоприятные условия для скульптуры. График движения, которому Зитте подчиняет скульптуру, может противоречить ее художественным запросам. Прижатая к краю, загнанная в угол площади, или, наоборот, получившая случайный островок в ее середине, скульптура может быть убита рядом стоящими сооружениями, затеснена ими, или потеряна в несоразмерно большом пространстве. Скульптура может выпасть из ансамбля. Стать на точку зрения Зитте — это рассчитывать на счастливый случай, это признать безволие художника.

[1] Например, фонтан на Рыночной площади в Ротенбурге (163, 164).



162. Фонтан Треви в Риме. Построен по проекту Бернини в 1735—1762 годах

Чтобы теория стала на крепкие ноги, необходимо проверить ее на практике. Современные решения не дали подтверждения теории Зитте. Площади с сильно развитым движением делают почти невозможным размещение скульптуры в тихих уголках, ибо их нет вовсе, а если и есть, то они мало пригодны, или совсем непригодны; чтобы обеспечить скульптуре выигрышное место, нужно вмешательство посторонней силы, нужно сознательное стремление строителей площади к согласному решению технических и художественных задач. Только для специально замкнутых малопроезжих или совсем непроезжих площадей способ Зитте оправдывал себя, и то при условии благоприятно сложившихся обстоятельств.

В эпоху Возрождения в Италии, в эпоху расцвета комплексной архитектуры, вопрос декорирования площадей фонтанами, бассейнами, статуями и целыми сложными скульптурными группами решался отнюдь не по способу Зитте. Скульптура была мощным фактором художественной организации ансамбля, и голос скульптора был не последним в деле построения его. В решении площади стремились сочетать утилитарные задачи с художественными таким образом, чтобы для скульптуры всегда можно было выкроить удобное (не мешающее движению) и вместе с тем эффектное место. Если не удавалось поставить скульптуру сразу, то строили площадь с «запасом» в расчете на будущий памятник, учитывая заранее характер и размеры его В ряде случаев в угоду скульптуре приходилось изменять график движения на площади и, учитывая впадение улиц на нее, путем дополнительных сооружений у входов на площадь или посредством замощения и обработки поверхности ее, направлять движение в обход скульптуре; давать остановки в тех пунктах, с которых скульптура выигрывает, и, наоборот, стушевывать и делать незаметными невыгодные для нее точки зрения.

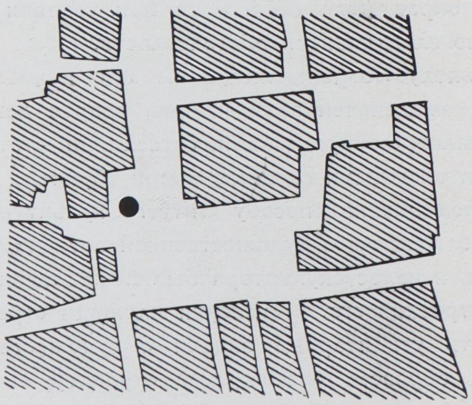
Посмотрите на площадь Капитолия. Проследите организацию движения по ней. Все, начиная с лестницы, вводящей вас на площадь, от парапета на первом плане вплоть до входа в центральный палаццо — чем все это не художественно обработанный график движения? Сначала вам показывают весь ансамбль, на фоне которого скульптура мало заметна; затем, при под'еме, вырастают античные кони, фигуры юношей и скульптуры, стоящие по сторонам парапета. Для них это главная точка зрения. Отсюда скрадывается диспропорция коней и рядом стоящей фигуры (165). Это — первое зрелище. Далее вы попадаете на площадь. Замощение. Вглядитесь и вдумайтесь, раскройте смысл его. Что это — площадь или вестибюль дворца? Сколько ступеней, столько разнородных направлений, размеров и

форм! Эллипс посередине площади. Он пересечен радиальными дорожками, сбегающими к центру, — к подножию Марка Аврелия (166). Памятнику придают значение. Смотрите, его трактуют как об'емную форму. Вас приглашают обойти его вокруг. Ступени по эллиптической кривой приведут вас обратно ко входу на площадь; вы сделаете замкнутую петлю, и только тогда вас потянет двигаться дальше. Чудесна обработка входа в палаццо Сенаторов. Сколько разнообразия, творческой непосредственности, чувства контрастов заложено в построении его! Когда смотришь на дворец в полупрофиль, т. е. видишь в раккурсе лестницу, бассейн и одну из полулежащих бронзовых фигур (167),— кажется, что нет равного этому зрелищу. Колоссальный палаццо, как мифическое божество, возникает из морской пучины; вспененные им волны еще кипят у его подножия; дальше они успокаиваются, расходясь широкими и плавными кругами. В лестнице, входе и центральной выступающей части террасы сосредоточено все движение. Здесь борьба; дальше — ниже и ниже уступами разбегаются ступени, и на площади у Марка Аврелия все затихает. Здание вырастает из площади; грань между ним и площадью не ощущается. Ее и не найти, настолько все цельно и слитно взято, все подчинено одному ведущему убыстряющемуся (но не слишком быстрому) ритму. Заметьте, и Марк Аврелий не безучастен общему движению. Движение коня ускоренное: он вот-вот побежит. Спокойная фигура — и тем более фигура стоящего коня — здесь была бы неудачной (даже размеренно идущий Гаттамелата Донателло был бы для этой площади чужим). Удачный выбор скульптуры — в данном случае античной бронзы — по всей вероятности, счастливый случай. Но, впрочем, как знать! Ведь Марк Аврелий был поставлен автором проекта и строителем всей площади и дворцов — Микельанджело, который мог оценить его пригодность с точки зрения темпа (движения) (168).

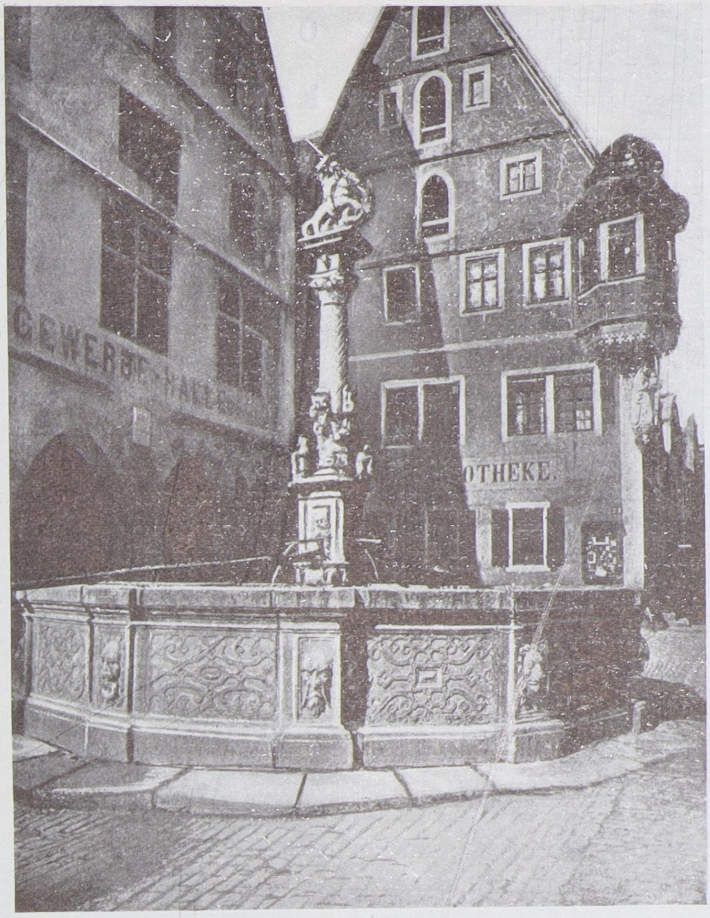
Но пойдем дальше. Капитолийский холм, вся площадь Капитолия — ведь это музей скульптуры. Она только не бросается в глаза. Она расставлена с таким расчетом, чтобы, идя по площади, можно было непрерывно делать открытия; приятно изумляться, находя все новые и новые шедевры, незамеченные при беглом осмотре. В углублении, которое образует излом монументальной лестницы перед дворцом, на фоне стены полулежат бронзовые фигуры (также антики)—«Тибр» и «Нил». Между ними находятся выступ террасы и двухярусное зеркало бассейна. Пройти мимо них — невозможно. Четыре ступени с боков и три со стороны площади красноречиво приглашают вас подойти и полюбоваться ими. Дальше, поднимаясь на лестницу, вы имеет возможность увидеть их с новой, доселе не виданной точки зрения — сверху. На полпути ко входу лестница делает уступ, образуя площадку. С площадки вы видите фигуру, находясь на уровне ее головы.

Разбор Капитолия показал нам, что в расстановке скульптуры исключены моменты случайностей. Автором проекта продуман от начала до конца график движения, и скульптура нашла себе место не только вне его, но непосредственно связываясь с ним. График движения использован здесь как средство показа скульптуры.

Но типична ли площадь Капитолия для поставленного нами вопроса? Не частный ли это случай, созданный условиями построения декоративного ансамбля? Конечно, площадь Капитолия — продукт декоративных тенденций. Она образовалась в то время, когда общественная роль площади клонилась к закату. Не масса, не мощный человеческий поток организовывал ее, а единицы, одиночные фигуры, одиночные зрители. В тех условиях, в которых сложилась эта площадь, было сравнительно легко согласовать вопрос движения с требованиями художественной организации ансамбля. Но возьмем те площади, где движение было развито, где связь с сетью городских магистралей была налицо. Возьмем



163. Рыночная площадь в Ротенбурге. Черным кружком показано место фонтана



164. Фонтан на Рыночной площади в Ротенбурге. На вершине фонтана группа св. Георгия Победоносца

площади Кватроченто. Пусть то будет Сан Джованни е Паоло в Венеции и Санта Мария Новелла во Флоренции (169—174). В обоих случаях скульптура получила хорошее место на площади, а график движения согласовался с расстановкой скульптуры.

Постановкой монумента Коллеони удалось выгородить пространство перед порталом собора; выдвинутый вперед, он образует как бы вторую паперть, отделенную от остальной площади скульптурой. Для решения графика эта постановка выгодна, в особенности если учесть пышные богослужения в соборе и процессии, проходившие перед ним (собор Сан Джованни — один из крупнейших соборов Венеции; во времена Республики он служил усыпальницей дожей).

Обелиски на площади перед собором Санта Мария Новелла, подобно только что разобранному примеру, служат средством членения площади и средством решения графика движения. Из неоформленной в целом площади обелисками вырезается ее лучший кусок. Новая площадь делается непроезжей. Движение минует ее. Фасад собора и расположенная против него лоджия [1], об'единяемые обелисками, дают одно из любопытных решений сложного соподчиненного пространства [2].

[1] Лоджия ди Сан Паоло. Автор лоджии с точностью не установлен. В архитектуре ее сказывается влияние Брунеллеско.

[2] Обелиски поставлены на площади в начале XVII века. Однако постановку их нужно считать предрешенной постройками, законченными в XV веке (собор и лоджия). Декоративные сооружения на площади—колонны, флагштоки и т. д.— располагались на тех местах, которые впоследствии были закреплены обелисками.

Флагштоки на площади св. Марка в Венеции (176), колонны на Пьяцетте и площади Синьории в Виченце опять-таки используются многосторонне: помимо пластических и декоративных задач они являются средством организации движения.

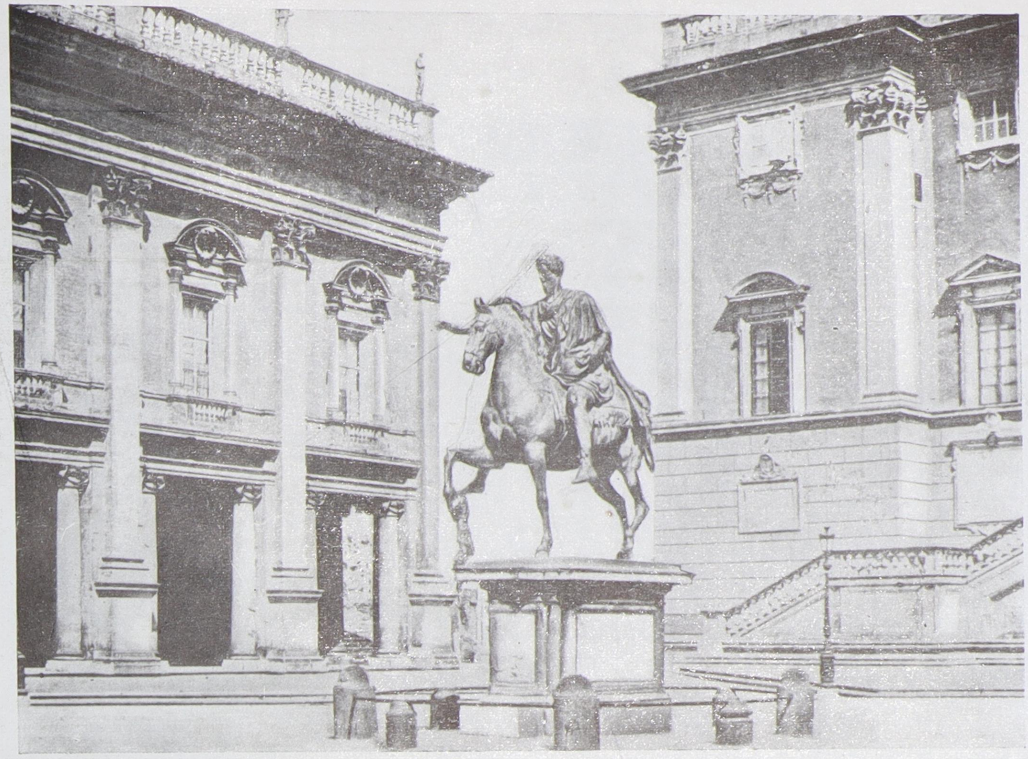
Таким образом, в результате разбора этих примеров, мы еще раз можем убедиться в том, что не игнорированием графика движения и не слепым подчинением ему достигались качественно высокие образцы в размещении скульптуры. Скульптура для площадей Ренессанса не была пассивным элементом, которому нужно было «искать места»; напротив, скульптура была необходимым элементом ансамбля. Только учет всех наличных факторов, согласное решение художественных и технических задач могло обеспечить ей прочное место на площади и полнокровное участие в ансамбле; по Зитте же эта задача почти наверное не получила бы разрешения.

ОСНОВНЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТИПЫ СКУЛЬПТУРЫ

Говоря о выборе места для скульптуры, нельзя рассматривать скульптуру как нечто композиционно однородное. Несмотря на то, что всякая отдельно стоящая скульптура трехмерна и предназначается для осмотра ее со всех сторон, трехмерность эта в различных об'ектах по-разному выражена, по-разному проявляет свое действие.

Уже наличие разнородных аспектов и преобладание одного из них дает скульптуре строго определенный характер; и нередко об'емные свойства ее, даже в силу одного этого, теряют свою довлеющую

165. Скульптурная группа у входа на площадь Капитолия в Риме

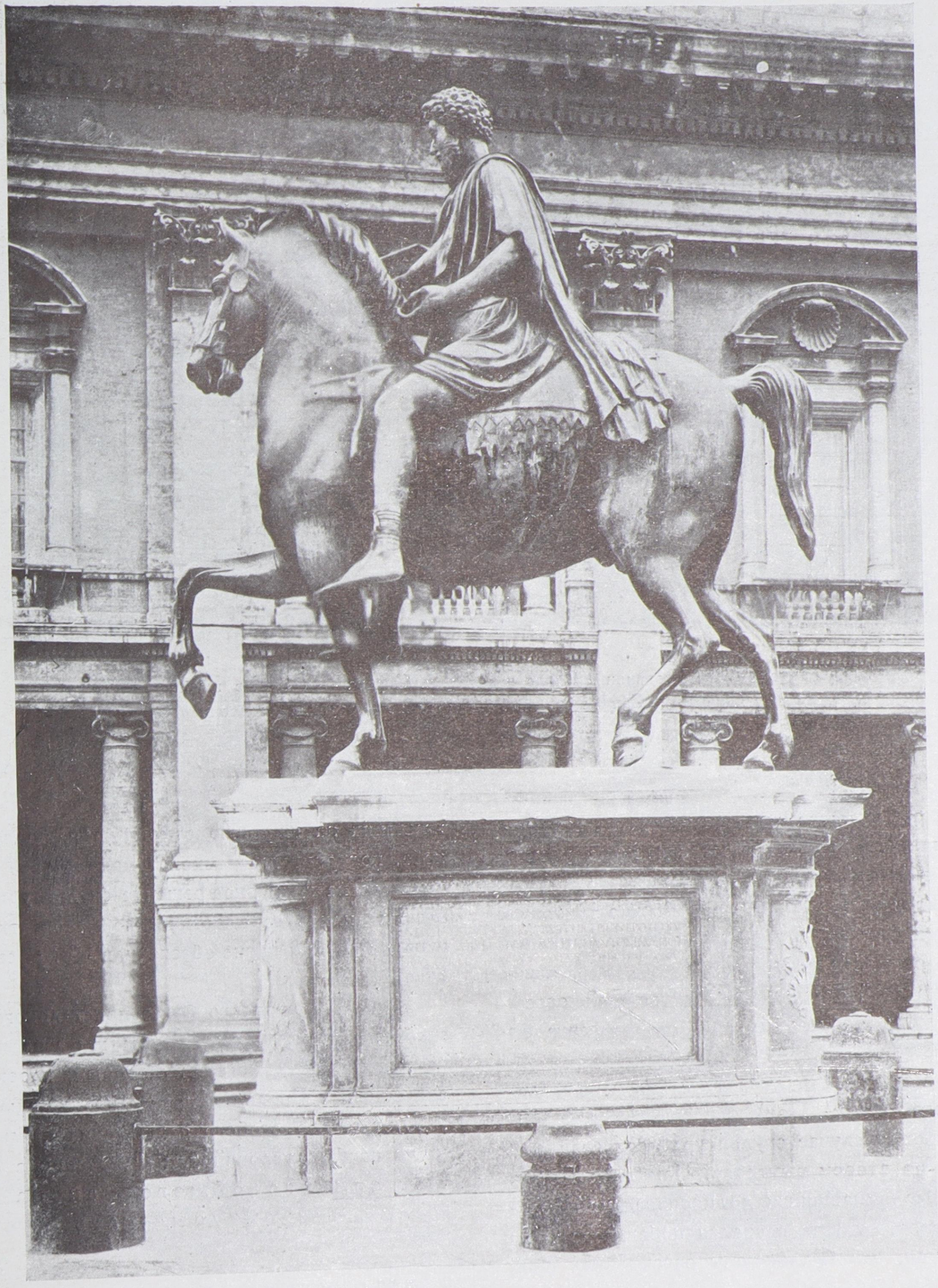


166. Площадь Капитолия в Риме. В центре—статуя Марка Аврелия

силу. Каждому работнику пространственных искусств, так или иначе соприкасавшемуся со скульптурой, хорошо известны такие произведения, где «плоскость» преобладает над «об'емом». Композиция фигуры, группы или сложной скульптурной формы (фонтан, бассейн с каскадом и т. п.) имеет в таких случаях фронтальный или боковой — безразлично какой именно, — но плоскостный аспект; чаще всего это можно наблюдать на конных статуях, где боковая точка зрения почти всегда преобладает над остальными. Фигура коня и профиль всадника образуют плоскость, которая если не рассекает фигуру, то является плоским пространственным слоем, в котором лежит фигура. Плоскость — двухмерная координата построения статуи; она нередко соответствует главному аспекту [Гаттамелата Донателло и Коллеони Вероккио (196, 197)]. Но наряду с плоскостным типом скульптуры можно наблюдать такие примеры, где преобладает не об'ем и не плоскость, а — линия. Внешняя граница скульптуры — ее контур — есть главное в изображении. Контур как бы вытесняет межконтурное заполнение; округлость скульптуры, поверность и светотень становятся второстепенными. Играет линия. В своем напряжении она способна если не исключить, то ограничить пластику об'емной формы настолько, чтобы обеспечить себе превалирующее положение. Вот почему силуэт — светлый на темном фоне или темный на светлом — становится типичным для этой скульптуры, а во многих случаях даже и выигрышным (177, 178). Силуэтная скульптура требует движения, выразительности позы и жеста, профилировки деталей, т. е. выведения действия на поверхность, на абрис. Вместе с тем, она стремится избегать наложения планов, пересечений, скрывающих строение формы; спокойные фигуры и тем более те из них, которые рассчитывались на восприятие их как об'ема или плоскости, не дают интересного силуэта.

Представьте себе того же Гаттамелату в виде силуэта: исчезнут нога всадника и меч, исчезнут выпуклости мясистого тела лошади; руки, держащие узду, и жезл получат непонятное переплетение. Глядя на силуэт, не трудно убедиться, что Донателло

167. Площадь Капитолия в Риме. Лестница палаццо Сенаторов



168. Конная статуя Марка Аврелия на площади Капитолия в Риме. Античная бронза

169. Площадь Сан Джованни е Паоло в Венеции. Справа — собор, в глубине — фасад Скуола ди Сан Марко, на первом плане—монумент Коллеони

никогда не рассчитывал этот памятник на контурное восприятие. «Действие» сосредоточено у него в пластике об'емной формы — в мягкой игре мускулов спокойно идущего коня, в просто, без напряжения, сидящей фигуре, в умеренном жесте протянутой вперед руки. Не резкое подчеркивающее освещение нужно этой скульптуре, а спокойный, рассеянный свет, моделирующий форму; в силуэте же она проигрывает.

Сравните теперь Гаттамелату с силуэтом фальконеттовского Петра [1]. Пример поразительный. Насколько в первом случае скульптура проиграла, настолько же во втором выиграла. Памятник Петру, никогда не поднимавшийся до произведений великих мастеров, в силуэте оказался победителем. То обстоятельство, что Фальконетт рассчитывал свой памятник на широкую открытую площадь, на фон неба, подернутого дымкой тумана — это и натолкнуло его на контурное решение скульптуры. В силуэте сгладились ее пластические недостатки, а движение и резкий абрис обеспечили ей эффектное зрелище.

Итак, в результате более пристального разбора свободно стоящей скульптуры мы уже имеем три композиционных типа ее: об'емный, плоскостный и силуэтный [2]. Вполне понятно, что каждый из них требует своего особого размещения на площади и своих особых условий для включения в ансамбль. Нет единого общего закона размещения скульптуры,— есть несколько

[1] Конная статуя Петру I на площади Декабристов в Ленинграде.

[2] Мы ограничиваемся разбором только этих трех типов скульптуры; четвертый — пространственный — тип развился позже, в эпоху Барокко. Крупнейшим мастером пространственных композиций считается Лоренцо Бернини.

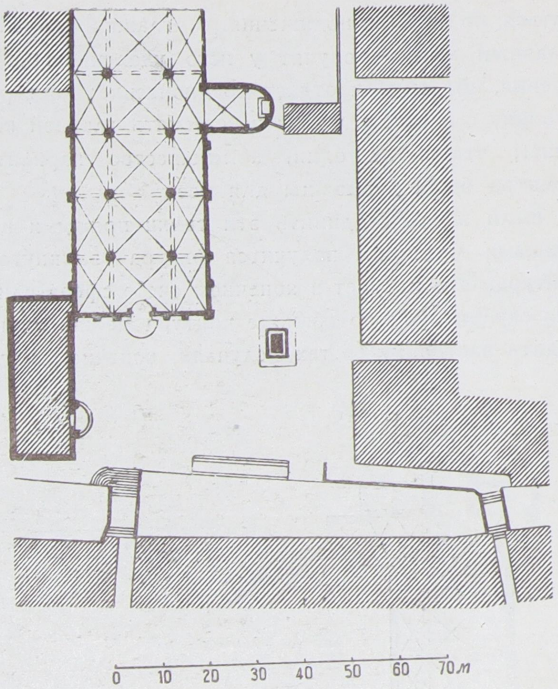
законов, вытекающих из композиционных особенностей самой скульптуры и архитектоники окружающей ее среды.

МЕСТО СКУЛЬПТУРЫ НА ПЛОЩАДИ

Место для об'емной скульптуры должно обеспечивать ей активность ее преобладающего качества— об'ема. Статуя, памятник или фонтан, размещаясь на площади, требуют свободного пространства вокруг себя. Скульптура не ограничивается одной точкой зрения; она требует нескольких точек с тем, чтобы зритель мог обойти ее со всех сторон, увидеть ее в разных раккурсах и положениях, при различном распределении света и теней на ее поверхностях, и затем сосредоточить свое внимание на главном аспекте. Главный аспект — это результирующая картина; здесь зритель отдыхает, вызывая в памяти, подытоживая и сравнивая впечатления. Это наиболее статическая точка зрения.

Если будем рассматривать пластическую форму как совокупность оптических явлений, непрерывно меняющихся картин (а так и рассматривали ее старые мастера), мы неизбежно придем к признанию неравноценности аспектов. Точки зрения мы будем устанавливать с расчетом на обновление впечатлений. Они будут то приближаться к скульптуре почти вплотную, то отбегать от нее. Точка зрения, соответствующая главному аспекту, почти всегда будет самой удаленной.

Рассмотрим это подробнее. Если любому человеку, обладающему хотя бы мало-мальски развитым художественным чутьем, предложить осмотреть какой-либо памятник и установить точки зрения с расчетом на обновление впечатлений от скульптуры, он обойдет его со всех сторон по кривой или ломаной линии и остановится в тех пунктах, откуда скульптура будет выигрывать в смысле красоты и новизны положения. Число остановок будет увеличи-

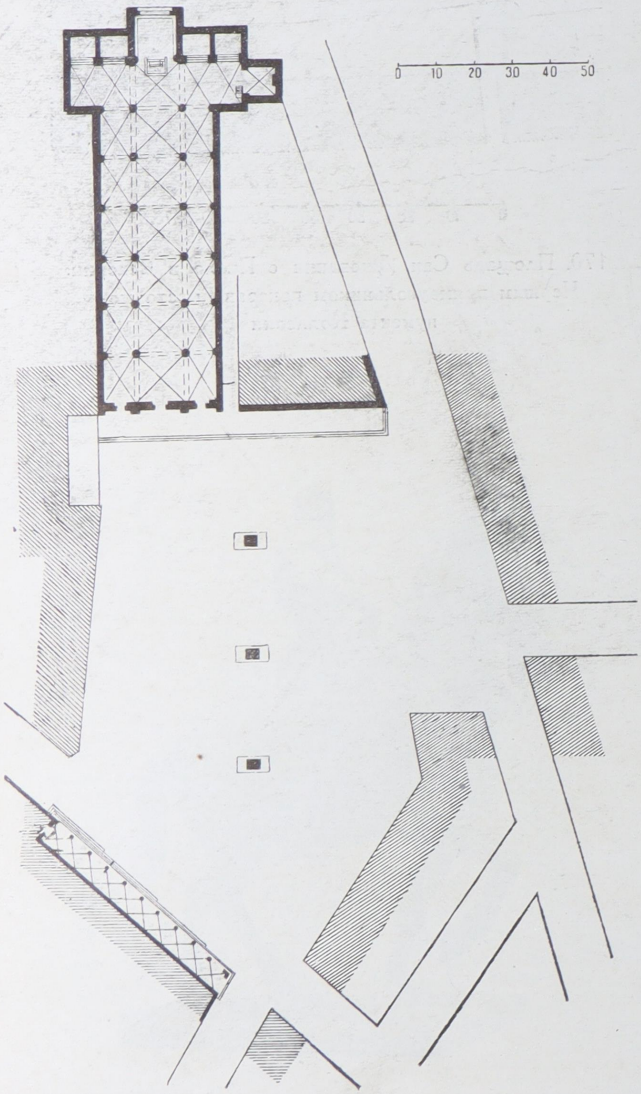


170. Площадь Сан Джованни е Паоло в Венеции. Черным прямоугольником показано место монумента Коллеони

171. Конная статуя кондотьера Коллеони. Отлита по модели Вероккио в 80-х годах XV века

ваться по мере приближения к главной картине. Главный аспект получит у него удаленную точку зрения, ибо ему он отдаст предпочтение; даст расстояние с запасом, чтобы не стеснять главной картины; чтобы не один, а множество вариантов осмотра были возможны для нее.

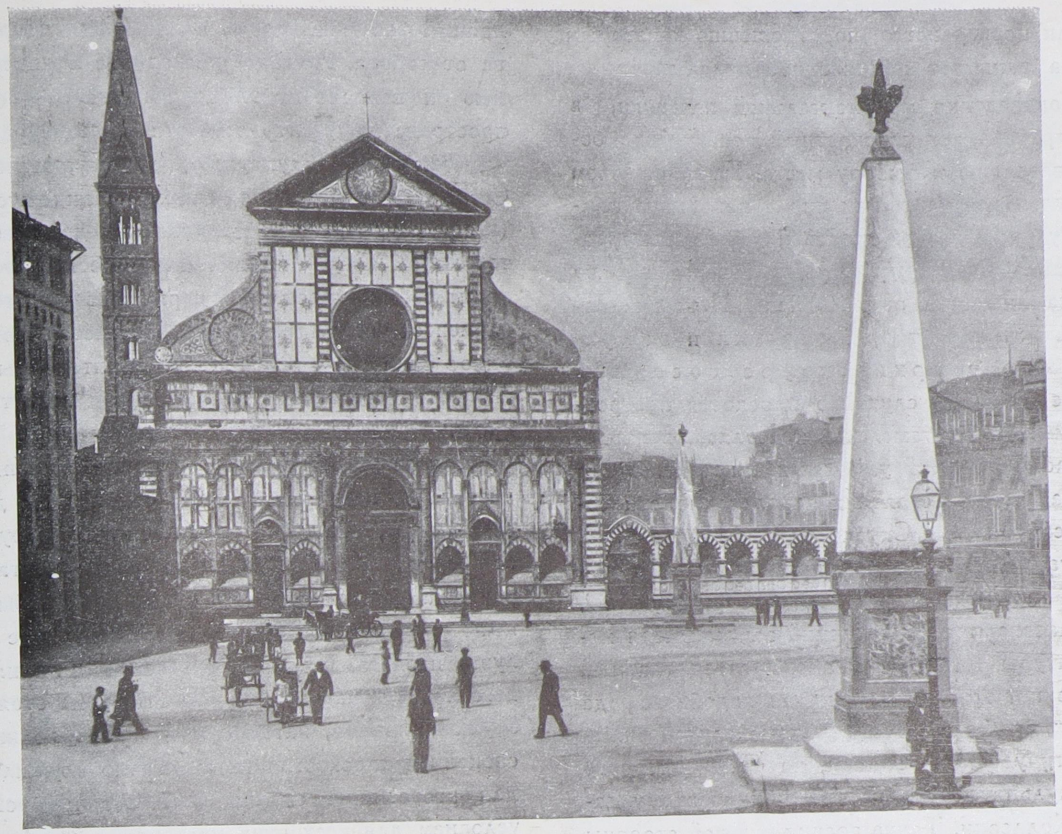
Если затем соединить эти точки прямыми или кривыми линиями, получится фигура замкнутого контура. Это и будет в конечном счете сфера влияния скульптуры; по границе контура можно производить застройку (в тех случаях, конечно, когда



172. Площадь Санта Мария Новелла во Флоренции

скульптуре придается большое значение). Почти всегда построенная фигура будет неправильный многоугольник, четырехугольник или кривая и — очень редко — круг или квадрат (сам подход к скульптуре исключал статические решения, а фигуры с ясно выраженным фокусом, и, в первую очередь, круг и квадрат, неизбежно привели бы нас к постановке скульптуры в центре). Этого избегали старые мастера. Геометрический центр почти никогда не застраивался у них скульптурой. Лишь в тех случаях, когда скульптурная форма имела осевое построение (симметрия по двум осям), постановка ее в центре круга или на пересечении диагоналей квадрата становилась возможной, и то только в редких случаях она давала благоприятные результаты (римские площади св. Петра и дель Пополо, Вандомская площадь в Париже); для большинства же решений по этому способу, в особенности на позднейших примерах, она оказалась непригодной: однообразие впечатлений, сухость и жесткость построения лишали скульптуру ее пластических качеств.

Итак, мы установили: для Ренессанса характерен уход от геометрических центров площади. Этот уход вызывался стремлением к обновлению впечатлений. Памятник или фонтан относили к краю площади, обеспечивая таким образом неравноценность аспектов. Но несколько он удалялся от середины площади и чем измерялось расстояние главной точки зрения от скульптуры? Находя главную точку зрения, мастера Ренессанса удаляли ее от скульптуры настолько, чтобы форма целиком уложилась в поле зрения наблюдателя. Расстояние таким образом измерялось у них полуторной или двойной высотой фигуры, а если фигура имела горизонтальное построение, то — наибольшим измерением по ее ширине. Это предел-минимум для главной точки зрения. Даже маленькая Сан Джованни е Паоло обеспечивает такую точку зрения для монумента Коллеони. А максимум? Максимум — не важен. Для него нет твердых законов. В каждом случае он решался по-разному. Если скульптуре хотели придать большее значение, ее почти как правило размещали на малых площадях или вырезали из просторной площади такой участок, где она могла бы производить впечатление крупной формы (в этих случаях ограничивались пределом-минимум). Если же скульпторы расценивали как деталь архитектурного целого площади, как декоративный элемент ансамбля,— тогда ориентировались уже на



173. Собор и обелиски на площади Санта Мария Новелла во Флоренции

174. Площадь Санта Мария Новелла во Флоренции. Лоджия ди Сан Паоло. Построена неизвестным мастером (1489—1496)

здания или пространства, по отношению к которым скульптура занимает подчиненное положение.

Те произведения монументальной пластики, в которых преобладает плоскостный аспект, еще более требовательны к выбору места. Если в первом случае скульптура как об'ем имела известную композиционную самостоятельность и даже была средством организации окружающей ее среды, то во втором она лишается этих свойств. Плоскостный аспект ищет поддержки и закрепления его в архитектуре соседних сооружений. Не случайно плоскости построения монументов Гаттамелаты и Коллеони параллельны фасадам зданий, у которых они стоят. Большая ось памятника Коллеони параллельна оси собора и фасаду здания Скуоло ди Сан Марко (169, 170). Гаттамелата стоит под прямым углом к оси церкви, но опять-таки параллельно ее фасаду (179, 180). Согласованием направлений закрепляется место скульптуры на площади, обогащается главный аспект, ибо нет ни одного примера в подобного рода постановках, чтобы художник упустил случай включить в картину фасад здания, на фоне которого рисуется скульптура. Наглядный пример этому дает тот же Коллеони. Точка зрения с левой стороны всадника дает возможность увидеть богатую картину: собор, уходящий в небо, чеканный профиль монумента, стоящего на высоком пьедестале, и спокойный фасад на заднем плане. Скульптура отделена от собора. Лошадь размеренно ступает; перед нею и всадником, глядящим вдаль, — свободное пространство. Центр тяжести скульптуры перемещен вперед. Полукружия, завершающие здание Скуоло ди Сан Марко, также развиваются вперед (влево). Они как бы продолжают движение, начатое ходом коня. Ритмика пластической формы находит себе подкрепление в ритмике архитектурных элементов площади. Этим достигается композиционное единство скульптуры и архитектуры и скрашиваются недостатки, вызванные теснотой площади.

175. Скульптура на площади Синьории во Флоренции. Справа — Геркулес Баччо Бандинелли; в лоджии — Юдифь Донателло Персей Бенвенуто Челлини и др.

Для силуэтной пластики особое значение имеет чистота ее контуров. Более, чем первые два вида скульптуры, она стремится избегать окружающих ее предметов; она ищет такой среды или такого экрана, на фоне которого ничто не мешало бы восприятию ее контурных линий. В равной мере для силуэта неблагоприятны пересечения с линиями заднего плана и падающие тени от рядом стоящих сооружений. Небо, затемненный проем лоджии или спокойная плоскость стены обычно служили фоном для этого вида скульптуры. Однако решающим условием для всех этих постановок является освещение. Удачно поставить скульптуру по отношению к источнику света—к солнцу, это решить половину задачи. Точки зрения с севера на юг для нее всегда невыгодны, ибо лучи моделируют форму, об'ем становится активным, а контур теряется; и, наоборот, поставленная между зрителем и источником освещения, скульптура выигрывает. Вот почему место для большинства подобных скульптур мастера Ренессанса находили в южной, юго-западной или юго-восточной стороне площади (сообразуясь, конечно, с высотой расположенных за ними построек, дающих падающую тень). Если скульптура стояла в середине площади, то главной точкой зрения была точка зрения с севера на юг.

Контур памятника, освещенного сзади, всегда оживает. Если же материалом для него служит бронза, то контур горит; он превращается в сложную линию переходящих оттенков от сияющего на внешней границе до мягких полутонов внутри. Середина затемнена; она почти не существует. Однако в погоне за силуэтным эффектом не следует впадать в крайности, ибо контур может только преобладать, отнюдь не отменяя трехмерности скульптуры. Мастера Ренессанса это знали. Они никогда

не доводили силуэта до черты, напротив, они смягчали его. В тех случаях, когда «об'ем» терялся, они восстанавливали его. Нужно было умножить источники освещения, раздвоить солнце. Окрашенный светлым фасад противоположного здания служил у них рефлектирующей поверхностью. Скульптура получала отраженные ею лучи. Светлые блики и мягкие отсветы вновь придавали скульптуре трехмерность. Как средство «подсвечивания», использовывались и полированные поверхности пьедестала и замощение; а в тех случаях, когда скульптура соединялась с бассейном, то водная поверхность его, волнуемая струйкой фонтана, создавала игру перебегающих бликов, пляску зайчиков на ее поверхности. Фигура Нептуна (Бартоломео Амманати) перед палаццо Веккио во Флоренции, имеющая у подножия бассейн, выигрывает благодаря удачно выбранному месту. Если рассматривать скульптуру с угла, то затемненная стена дворца (мы разумеем ее боковую сторону) служит фоном, на котором выгодно рисуется светлое изваяние, а отраженные блестки воды сообщают ему живость (14, 181).

Фонтаны на площади флорентинской Аннунциаты, бесспорно, принадлежат к произведениям силуэтной пластики. Как же они поставлены? С расчетом на фон! Каждый из этих очаровательных фонтанов в форме ладьи, увенчанной фигурками полуобезьян-полууродов, выгодно чеканит свой профиль на темном углублении лоджии. Паперть собора, оформленная аркадой, затемнена. Между колоннами — полумрак; и этого достаточно, чтобы ожила бронза, освещенная солнцем. Но обратите внимание на цвет скульптуры (собственно, нас будет интересовать не тон, а светлота его). Сравните для примера проекцию — разрез площади (182) с фотографией фонтана (183). В первом случае фонтаны изображены черным силуэтом на светлом фоне, во втором они светлее заднего плана (в натуре это можно проследить, рассматривая фонтаны при различном освещении: в утренние часы фонтаны освещены в полупрофиль, а лоджия затемнена; вечером же светлый фон стены лоджии делает фонтаны почти черными, несмотря на прямое фронтальное освещение). И что же? Выигравшей окажется фотография. Светлый на темном фоне аркады, фонтан будет казаться выпуклой, осязаемой формой, тогда как в обратном случае форма терялась. Светлый тон моделирует форму — это старый закон; однако не мешает и о нем напомнить, ибо целый ряд современных решений нарушал его, каждый раз приводя к отрицательным результатам.

176. Флагштоки на площади св. Марка в Венеции (Александро Леопарди, 1505)

177. Звонящие фигуры на вершине Башни с часами в Венеции. Слева (на заднем плане) купол собора св. Марка

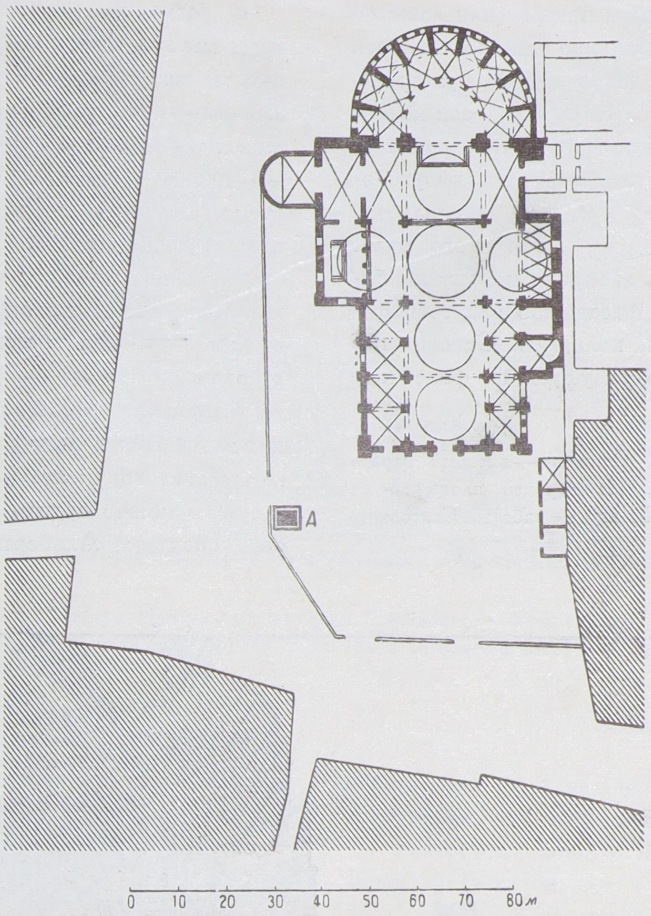
178. Лев св. Марка и капитель колонны на Пьяцетте в Венеции

Место скульптуры против арки, лоджии или ниши типично для Ренессанса. Все виды скульптуры, и в особенности силуэтной, находят это решение благоприятным. Пример постановки фонтанов Аннунциаты может быть подкреплен целым рядом других, прямо или косвенно повторяющих его (колодцы на дворе дворца Дожей в Венеции, Ватиканский Бельведер, портал замка Гальон в Париже) (184, 188—190).

Итак, выбор места для скульптуры стоит в прямой зависимости от характера скульптуры. Каждый из ее типов, как мы уже убедились, требует своего особого размещения и своей особой связи с окружающей средой.

На площадях, имеющих геометрически правильную форму плана, место для скульптуры нередко определялось линиями ее построения. Так, каждый из фонтанов на площади перед палаццо Фарнезе в Риме стоит у пересечения ее основных линий: диагонали ВА, средней линии ББ и прямой ОА, соединяющей основную точку зрения на палаццо (у входа на площадь) с противолежащим углом площади (186). Благодаря этому место фонтанов становится упроченным; наискось бегущие дорожки от главного входа на площадь к боковым выходящим улицам еще более закрепляют его. Помещенные у основных осей площади, фонтаны приобрели архитектурное значение: стали средством построения пространства площади и средством членения его. Место фонтанов узаконивается общим построением ансамбля, и если их сблизить друг с другом, подвинуть вперед или назад — все изменится, нарушится соотношение между зданием и площадью. Допустим на минуту, что фонтаны перенесены к фасаду палаццо. Что же будет? Потеряются фонтаны, изменится и сама площадь. Обнажение первого плана и средоточие изобразительных средств на втором сделают площадь, и фонтаны в том числе, придатком здания. Центр тяжести переместится; площадь перестанет быть площадью, — это только подступ к дворцу. Относя их на первый план, художник[1] стремился отвлечь внимание от здания с тем, чтобы ощущалась площадь. Фонтаны, как об'емные формы, выигрывают благодаря удалению их от дворца. Таким

[1] Постановка фонтанов и обработка их пьедесталов приписываются Виньоле, резервуары использованы из античных раскопок (термы Каракаллы).



179. Площадь Санто в Падуе. А — место памятника Гаттамелаты

образом здесь, как и во всех предыдущих и последующих примерах, место для фонтанов нашлось не в результате работы над планом и только над планом площади, не в результате перемещения проекций фонтанов по ней (это никогда не привело бы к положительному результату); место было найдено в результате работы над трехмерными формами, где фонтан и палаццо и площадь учитывались как взаимозависимые элементы ансамбля. Место для фонтанов определилось из желания архитектора придать площади самостоятельное значение (ограничив влияние здания) и из желания скульптура решить фонтаны об'емом. Может быть, конечно, и другое толкование, именно: скульптуре было предоставлено такое место на площади, для которого решение ее об'емной формой стало единственно правильным и возможным. Но независимо от того, какая из этих точек зрения оказалась бы справедливой, площадь Фарнезе является примером, где достигнуто согласование архитектурных и пластических задач.

В несколько ином виде проявляются эти закономерности в решении площади Аннунциаты. Фонтаны вместе с памятником Фердинанду I образуют как бы вторую площадь перед фасадом собора, с которой здание собора начинает выигрывать. Разбор месторасположения скульптур на этой площади показывает, что фонтаны и памятник опять-таки определяются линиями ее построения. Поперечная ось площади ББ касается лицевой стороны их основания (66), а диагональ ОА закрепляет их положение по ширине площади.

Не безынтересно проследить расположение колодцев на дворе дворца Дожей в Венеции (189,

190). Каждый, видавший их в натуре (или даже по фотографиям), знает, как хорошо они поставлены. Оттесненные с середины двора к одной стороне, они стоят на его диагоналях. Если через оси колодцев провести прямую, то большая часть расчлененного таким образом двора представит прямоугольник с отношением сторон 1 : 2. Так закрепляется место колодцев на плане двора. Но этого мало. Падающая тень от фасада дворца в момент наиболее выгодного освещения фасада собора, лестницы[1] и двора доходит до линии колодцев. Освещенные солнцем колодцы выгодно рисуются на фоне темных проемов аркады.

[1] Речь идет о «Лестнице гигантов» — внешней парадной лестнице дворца Дожей. На верхней площадке ее стоят две статуи: Марс и Нептун — работы Сансовино, осуществленные в 1554 году.

В результате разбора отдельно стоящей скульптуры мы вскрыли ряд закономерностей, определяющих ее местоположение на площади, связь с окружающим пространством и зданиями, оформляющими его (в главах об архитектуре площадей и улиц мы уже неоднократно встречались с закономерностями). Для нас не будет неожиданным вопрос читателя: какое же место занимали эти закономерности в творчестве мастеров Ренессанса? Какой удельный вес имели они по отношению к чисто творческим интуитивным моментам и что чему предшествовало?

Мы, авторы исследования о Ренессансе, находимся в сравнительно выгодном положении, ибо до нас дошли документы современников Ренессанса, по которым можно судить о творчестве старых мастеров. Трактаты Альберти, Палладио, Виньолы, Ска-

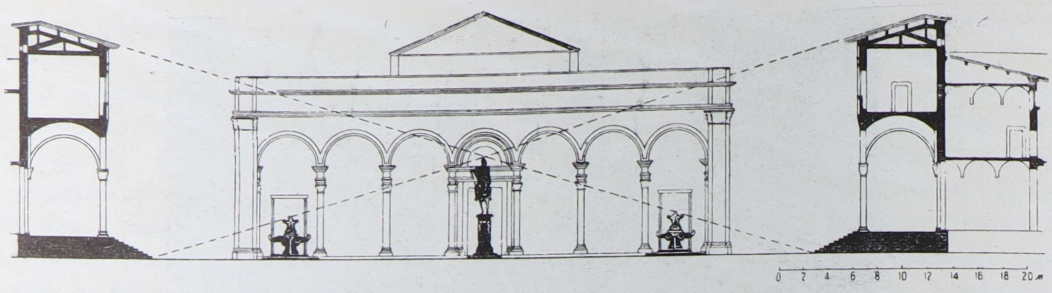
180. Площадь Санто в Падуе. Общий вид. Справа базилика Сант Антонио

181. Фонтан Нептуна на площади Синьории во Флоренции.
Центральная группа Бартоломео Амманати 1875)

моции, Серлио и других теоретиков Возрождения дают богатый материал для изучения творческих процессов. Нужно полагать, что для скульптуры (точно так же, как и для архитектуры) Кватроченто и первый период Высокого Ренессанса были эпохой творческой непосредственности. Правда, влияние античности сказывалось и на произведениях ранних мастеров (делла Роббиа, Донато, Верокио, Гиберти), но это влияние никогда не переступало той границы, за которой начинается копирование. Художники учились на образцах античной древности; развалины форумов, мавзолеев, терм и цезарских дворцов были их наукой. Школой для них были Рим и его окрестности, в изобилии насыщенные памятниками прошлого. Сюда стекались художники со всей Италии, с киркой и лопатой проводя здесь годы. Точным обмером, зарисовкой и слепком познавали они мастерство древних.

Но было ли это стремление *познать* одновременно стремлением *восстановить* искусство прошлого? Для раннего периода Ренессанса не было. Художник относился с уважением к античности, но она не была его родным искусством. Язык античных форм был для него чужим языком. Поэтому, изучая памятники и работая над собственными произведениями, художник имел античность как знамя; она была для него качественным образцом, к которому он примерял собственные достижения.

Ренессанс, вплоть до Бернардо Росселино и Кранака (а затем уже в работах Микельанджело), был исполнен творческих исканий. Закономерности античного искусства, равно как и искусства Ренессанса, еще не были канонизированы. Каждый дворец, каждая площадь, каждая скульптура и ее размещение на площади — решались по-своему. Огромное разнообразие подходов типично для этого периода. Так где же построение и где непосредственное творечство художника? Мы не отрицаем, конечно, творческих моментов в самих построениях: однако несомненно, что в них логические моменты преобладают над интуицией. Ведь ранние образцы, как мы видели, так же закономерны, как и поздние, тем не менее качественно они стоят неизмеримо выше вторых. Дело в творческом процессе. *В творчестве ранних мастеров ведущая роль принадлежала композиционному чувству художника.* «Циркуль должен быть не в руке, а в глазах», — говорит Микельанджело (Вазари). Решение любой архитектурной или пластической задачи состояло из двух основных этапов: 1) композиционно-экспериментаторского и 2) работы над уточнением реше-

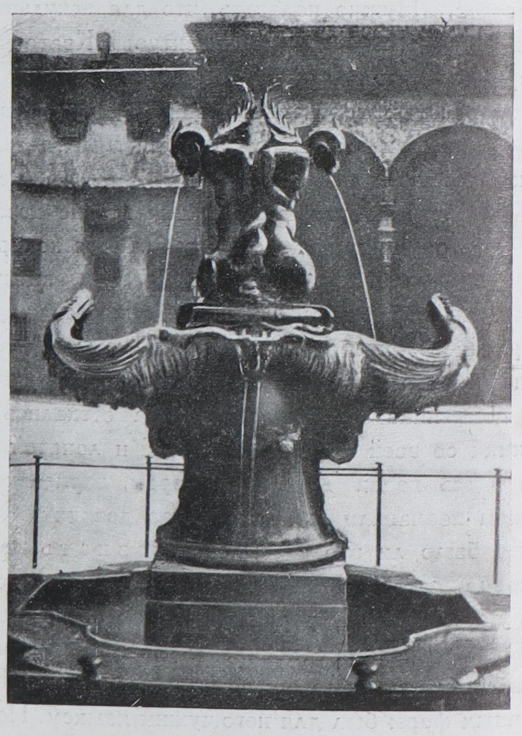


182. Фонтаны и памятник на площади Аннунциаты во Флоренции. Анализ построения

ния. Построение никогда не предвосхищало творческого подхода; наоборот, оно всегда сопровождало вторую стадию работы; им пользовались как средством уточнения и проверки наметившегося решения. Так, например, для размещения скульптуры на плане площади, наносили примерный район ее расположения. Затем переносили его на площадь и там возводили модель скульптуры в натуральную величину. Место брали с запасом — с тем, чтобы иметь возможность (часто даже не один раз) передвинуть модель, пока не будет найдено наивыгоднейшее положение. Только после этого, для уточнения отношений и пропорций, на помощь глазу приходило построение.

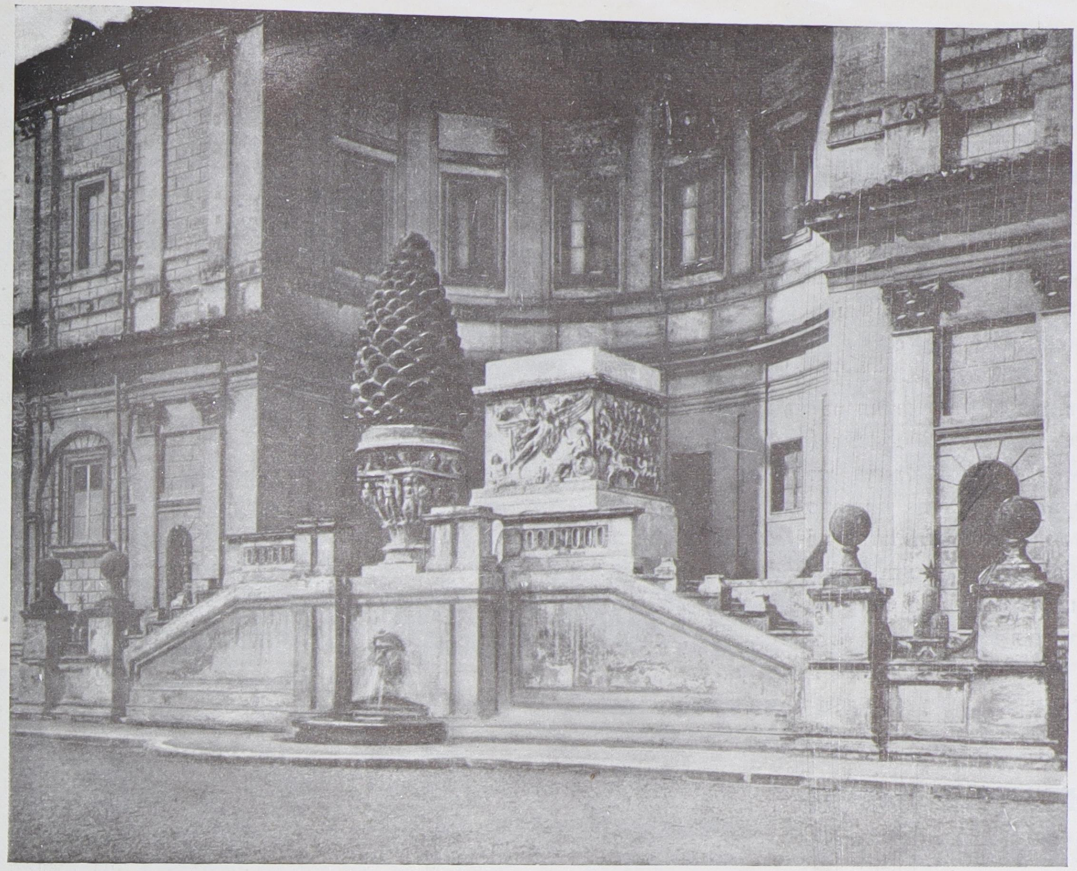
Модель, как метод проектирования, имела широкое распространение в то время. Во многих случаях модель достигала натуральной величины. Так, для решения карниза палаццо Фарнезе Микельанджело приготовляет из легких материалов модель его в натуральную величину и целым куском укрепляет на углу здания. Только после проверки в натуре он приступает к выполнению карниза из камня. Брунеллеско почти все свои произведения создал на моделях: купол собора Санта Мария дель Фьоре, капеллу Пацци, Воспитательный дом и т. д. В скульптуре так же широко используется модель. Ее применяют при подыскании места, на ней решают форму скульптуру в зависимости от архитектурных особенностей окружающей ее среды: Леонадро да Винчи создает модель конной статуи герцога Франческо I Сфорца и сразу же устанавливает ее на предназначенной для нее площади (Милан) [1]; Микельанджело строит модель Капитолия—целого крупного ансамбля, где и скульптура и архитектура получают комплексное разрешение.

Несомненно, что этот способ проектирования далеко не изжил себя. Он смело может быть применен и в нашей советской практике. До того времени, пока памятник еще не высечен из камня или не отлит из бронзы, пока не возведено на площади его основание — никогда не мешает проверить его на модели (конечно, на модели в натуральную величину). Этим можно



183. Фонтан на площади Аннунциаты во Флоренции (Пьетро Такка, 1629)

[1] Эта модель, простояв на площади несколько лет, была разрушена во время войны Милана с Людовиком XII французским в 1499 году. Отливка ее из бронзы не осуществилась. Один из эскизов к памятнику, так называемый «Конь с всадником», хранится в Будапештском музее.



184. Рим. Лестница Ватиканского Бельведера

предотвратить ошибку в выборе места и вместе с тем внести исправления в построение самой формы, исходя из задач целостной организации ансамбля. Построить модель и не трудно, и не дорого. Ведь строим же мы декоративные сооружения при оформлении улиц и площадей к октябрьским и майским дням!

Ренессанс дает нам еще один ценный урок: с окончанием статуи и утверждением ее на пьедестале работа над скульптурой этим не заканчивалась. В ряде случаев художник возвращался к ней уже после того, как памятник был открыт. Первому впечатлению не доверяли, оно не долговечно, а нужно было поставить памятник на века; нужно было учесть восприятие скульптуры «во времени», нужно было дать такое решение, которое никогда не могло бы наскучить. И вот художник снова брался за работу. Опираясь на общественное мнение и свой собственный критический опыт, он дорабатывал скульптуру. Он возвращался к работе обновленным; он смотрел на нее уже иными глазами; он мог вносить коррективы, исходя из учета постоянно меняющейся среды. Времена года: зима: снег, низко стоящее солнце, темные фасады на белом фоне, подчеркнутые линии карнизов, смягченные формы скульптур; весна, лето, осень: мостовые обнажены, архитектура и скульптура предстают в своем настоящем виде, центры тяжести становятся на место; площадь, наполненная народом, и площадь без народа; площадь во время празднеств и карнавалов — движение масс, построенных в колонны, декоративное оформление колонн, или одиночные, разбросанные по площади фигуры, — все это можно было учесть лишь в результате длительного наблюдения площади.

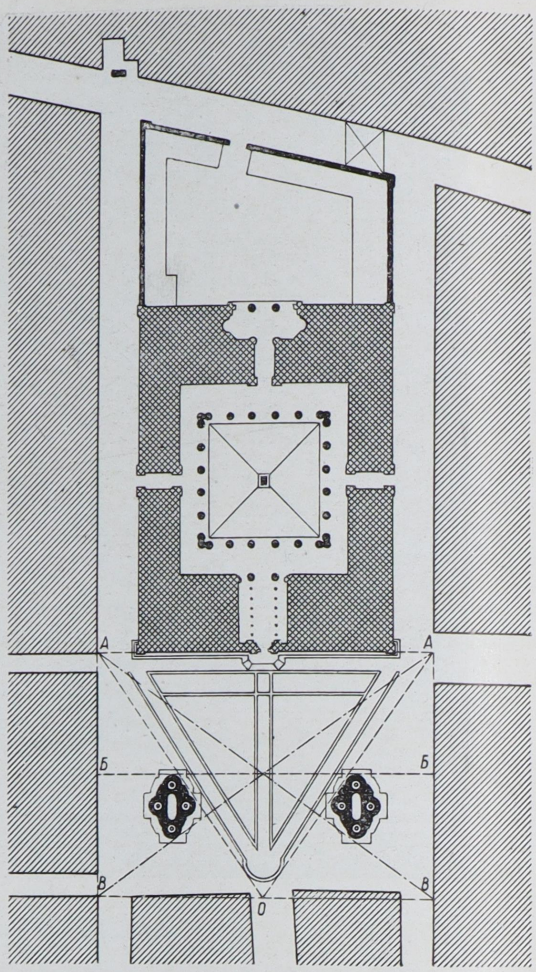
В этой последней стадии работы выявлялись, подчеркивались моменты пластической композиции,

которые были выгодны как для самой скульптуры, так и для решения общего архитектурного целого, и, наоборот, стушевывалось все то, что мешало построению ансамбля, или было мало значащим для него. Микельанджело, поставив статую Давида на площади Синьории (191), работает над ней с тем, чтобы придать ей бóльшую выразительность и бóльшую связь со зданием, на фоне которого она поставлена. Донателло почти все свои произведения доделывал на месте.

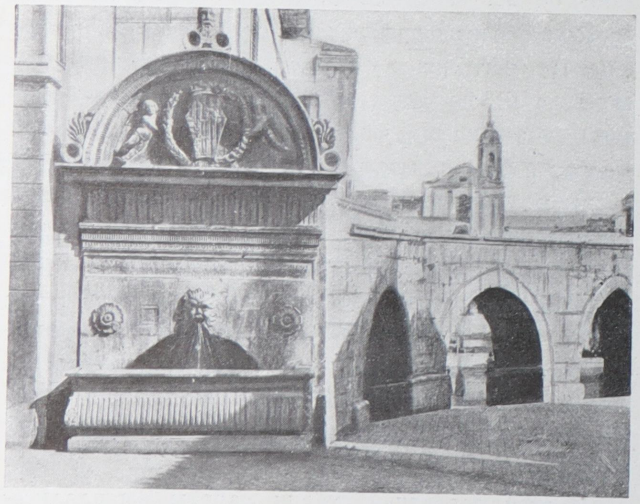
Какой же вывод отсюда, — не заканчивать скульптуры до утверждения ее на цоколе? Могут быть, конечно, и такие случаи (нам это не кажется абсурдным). Однако модель, построенная на площади и проверенная на большом промежутке времени, способна заменить этот последний творческий этап в работе над скульптурой. Тем не менее архитектору и скульптору никогда не надо забывать того, что их работа не может замыкаться только в мастерской, часть ее всегда принадлежит натуре.

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ФОРМА И АРХИТЕКТУРНЫЙ ФОН

Нами был уже затронут вопрос композиционной увязки пластической формы с архитектурой. Если бы при разборе местоположения памятников, статуй и фонтанов мы опустили его, этим мы допустили бы большую ошибку: мы неизбежно пришли бы к рассмотрению плана вне зависимости от третьего измерения, вне зависимости от характера и очертаний соподчиненных форм.



186. Площадь Фарнезе в Риме. Анализ размещения фонтанов



185. Сульмона. Фонтан перед зданием Старой оперы.

Мы уже говорили о том, что каждая пластическая форма ищет строго определенного положения по отношению к об'емам и пространствам, окружающим ее.

Наиболее «независимой» скульптурой является скульптура об'емного типа, а «плоскость» и «силуэт» в большей мере принадлежат зданиям. Фон для них необходим; фон — если речь идет об архитектуре — всегда имеет границы и форму, связь с которыми является для скульптуры обязательной. Она существует даже в тех произведениях, где живописность преобладает над линейностью, где тектоническая форма подчиняется внутренним

187. Площадь Фарнезе в Риме. Общий вид (по гравюре Пиранези)

законам движения, растворяющим форму в окружающей ее среде: единство пластических и архитектурных элементов присуще Барокко. В нем оно проявляется иначе, чем в Ренессансе. Однако и там и здесь эта связь ощутима; она подчинена своим собственным законам гармонии.

Ренессанс — искусство простоты и ясности архитектурного тела, искусство расчищенных контуров и четких линий—обязывает скульптуру принять свои собственные композиционные законы. Нетронутая растворяющим действием живописного стиля, скульптура стремится сочетать свою форму с тектоникой архитектурных масс; она вдыхает в них освежающую прелесть контрастов, или покорно подчиняется им.

В Ренессансе отчетливо выявлены эти два принципа связи. Кажущаяся на первый взгляд противоречивость их нисколько не мешает им существовать в пределах одного стиля. Если они и противоположны, то только по отношению друг к другу; с архитектурой же они всегда находят общий язык.

Рассмотрим их порознь. «Нил» и «Тибр» на площади Капитолия. Строение пластических масс скульптуры подчинено одностороннему аспекту. Масса начинает развиваться у переднего края пьедестала с тем, чтобы закончиться наверху в смягченном, но все же отчетливо воспринимаемом абрисе. То, как развернуто тело колосса, как распределены его руки, ноги и складки одежд, показывает, что «спиной» не интересовались. Сама композиция скульптуры требовала экрана на заднем плане, спокойной, нерасчлененной поверхности стены. Микельанджело ее дал. Стена лестницы служит у него не только фоном для скульптуры, она есть прямое продолжение этой скульптуры, она самый легкий элемент скульптурно-архитектурного комплекса. Переход от горизонтальных поверхностей к вертикальным осуществляется через посредство скульптур. Они же подсказывают устройство плоской ниши во всю стену, изломы лестницы и центральный выступ с фонтаном (167). Внешнее очертание лестницы повторяет собой профиль скульптуры. Вписанные в нишу и закрепленные выступами лестницы у головы и ног, фигуры являются органической частью трехмерно построенного фасада: они обогащают фасад и вместе с ним образуют неразрывное целое.

Используя арки, как фон для скульптуры, художники Ренессанса компановали фигуру, нередко

188. Портал замка Гальон в Школе изящных искусств в Париже

исходя из очертания свода Фонтан во дворе палаццо Бевилаква — характерный пример. Фигура, венчающая столб у бассейна, открытая чаша его и струя падающей воды — все это повторяет форму арочного пролета. Образуется как бы вторая дуга, обращенная своей открытой частью вниз. Стремление приблизиться к структивным формам архитектуры заставило изогнуть по циркулю спину животного, сосредоточить пассивное покоящееся наверху с тем, чтобы вертикали давали иллюзию опор (192).

Однако эти примеры иллюстрируют только один из подходов к разрешению связи скульптурной формы с архитектурой. Во многих случаях мы не встретим подобных явлений. Скульптура не будет повторять архитектурного контура, а, напротив, давать нечто новое, противоположное ему.

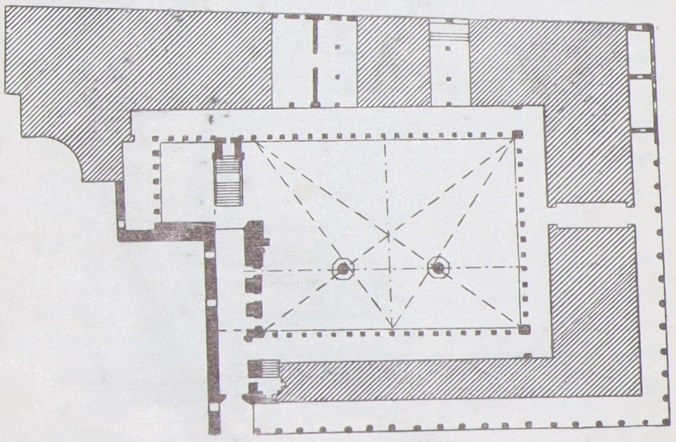
В тех случаях, когда повторение однородных элементов (арок, колонн, дверных или оконных проемов) приводило к однообразию решения, когда картина теряла свою увлекательность, на помощь приходила скульптура. От скульптуры требовали «разрядки» — обновления впечатлений, контрастов. Скульптура уже не повторяет форм окружающих ее архитектурных элементов; она стремится уйти от них. Рассмотрим фонтаны на площадях Аннунциаты, Питти (193) и сада Боболи перед тем же дворцом (194, 195). Во всех этих случаях форма фонтанов образует нечто новое, противоположное окружающей ее архитектуре. Ладьи фонтана Аннунциаты противоречат формам заднего плана; они освежают и обновляют впечатление.

Стремление к разнообразию заставляло скульптуру искать новых, неповторяющихся форм. Однако уход от архитектуры никогда не переступал той границы, за которой скульптура получала полную свободу. Наоборот, этот уход был следствием необходимости построения ансамбля. Так же, как и в первом случае, он требовал сохранения целого. Высоты фонтанов Аннунциаты определяются диагоналями, проведенными по разрезу площади через профиль боковой лоджии к ступеням противоположного здания (182), так же находится и памятник Фердинанду I на этой площади (голова всадника попадает на пересечение двух диагоналей). Фонтан Амманати (195) получается из согласования его основных осей, размеров, направлений и отдельных членений с архитектурой дворца. Высота соответствует карнизному поясу между вторым и третьим этажами. Ширина бассейна определяется прямыми АР и МН, а верхние чаши образуются наклонными линиями, проведенными через ось ниши и пяту арки, перекрывающей ее. Весь фонтан представляет собой пирамидообразную форму, строго увязанную со зданием путем пропорциональности измерений.

Те же закономерности можно наблюдать в решении композиционной связи скульптуры с пьеде-

189. Двор дворца Дожей в Венеции. Колодцы, собор и парадная лестница

сталом. Монумент Гаттамелаты (196) дает пример удачного разрешения этой задачи. Размеры, форма и характер обработки пьедестала всецело подчинены здесь самой скульптуре, бронзе. Округлости тела коня находят повторение в верхней закругленной части пьедестала. Внешнее очертание его строго согласовано с расстановкой ног коня и распределением основных весовых масс. Фигура и основание представляют одно неразрывное пластическое целое. Коллеони, напротив, можно отнести к отрицательным примерам. При всей своей пропорциональности и чистоте линий пьедестал [1] не компануется с фигурой. Его рисунок, его отделка, обилие чисто архитектурных мотивов останавливают внимание зрителя чуть ли не в равной мере со скульптурой (197). У Гаттамелаты этого нет: превосходство скульпту-



190. Дворец Дожей в Венеции. Анализ размещения колодцев

[1] Монумент Коллеони был отлит уже после смерти Верроккио и установлен на площади в 1493 году. В 1496 году состоялось открытие памятника. Цоколь принадлежит скульптору Леопарди.

ры здесь бесспорно. Донателло трактует пьедестал как подчиненную форму. Она не имеет у него деталей, могущих хоть сколько-нибудь составить конкуренцию главному; она решается скорее скульптурными, чем архитектурными средствами. Основной недостаток Коллеони заключается в несоответствии напряженной, динамической формы скульптуры со спокойным безразличием постамента. По боковому фасаду пьедестал членится на два равных поля. Средняя ось его подчеркнута; эта ось, которая, казалось, должна бы быть одновременно и осью построения самой скульптуры остается в стороне.

191. Давид. Статуя перед палаццо Веккио во Флоренции (Микельанджело, 1501—1503)

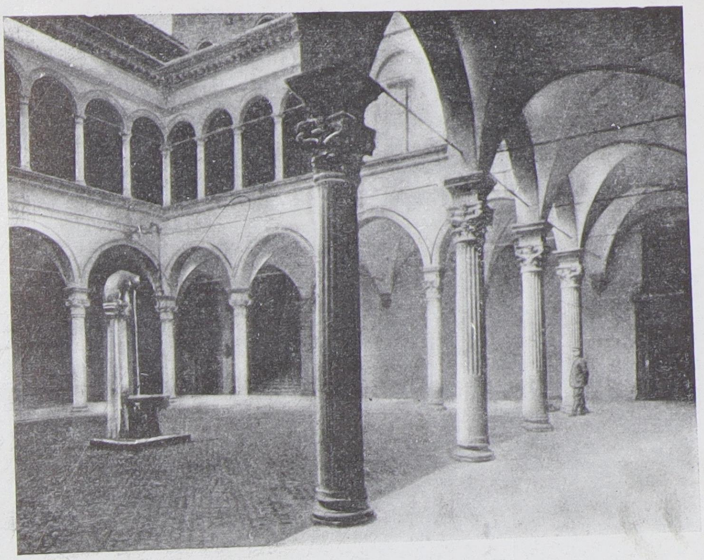
Центр тяжести фигуры смещен вперед. Расположение ног коня, его шеи и корпуса всадника таково, что все осевые линии сводятся в одну точку, через которую проходят линии действия центра тяжести. И что же? Эта линия не акцентирована, она попадает на столь же безразличное поле постамента.

Композиция замкнутого контура, каким является Коллеони, композиция напряженная, имеющая общий фокус, требует перемещения структивных частей опоры в сторону этого фокуса. Безразличие постамента невыгодно для скульптуры в целом.

В смысле постановки скульптуры и решения связи ее с нишей, стеной и вообще всяким архитектурным фоном Донателло превосходит всех великих мастеров Ренессанса. Каждое его произведение продумывается в отношении того места, где оно должно было стоять; каждое его произведение могло жить только там, куда он его поставил собственными руками. «Донато создавал свои фигуры таким образом, что в том помещении, где он работал, они не достигали и половины того, что давали там, куда предназначались (Вазари) Донателло, как никто, умел связывать скульптуру с постаментом. Юдифь [1], Морцокко (лев перед палаццо Веккио во Флоренции) и Гаттамелата являются образцами этих решений.

Энергической, напряженной, динамической фигуре он придавал постамент столь же сосредоточенного действия; узлы и основные линии композиции были общими как для одного, так и для другого. И, наоборот, спокойная форма, с более или менее равномерным распределением масс, всегда получала у него столь же спокойное основание. Бронза и цоколь монумента Гаттамелаты не имеют ясно выраженных собирательных узлов. Спокойной форме соответствует спокойная поверхность постамента, подчеркнутых осей нет. От границы до границы, от верха к низу — глаз скользит, получая удовлетворение в охвате целого. Стремясь об'единить фигуру с цоколем и архитектурой внешней среды, Донателло по-разному обрабатывал каждую сторону скульптуры, согласуя в то же время значение главных и подчиненных аспектов. Чем Гаттамелата не есть

[1] Юдифь, первоначально предназначавшаяся для украшения дворца Медичи, перенесена была на площадь во время народного восстания в 1495 году. После она была водворена в лоджию Ланци, а в самое последнее время ее снова вернули на площадь, поставив перед палаццо Веккио, между копией с Давида Микельанджело и Морцокко.



192. Двор палаццо Бевилаква в Болонье (1481—1484).
В центре фонтан с фигурой сидящего льва

живой пример тому, как надо сочетать пластические моменты с архитектурой? Вся левая сторона монумента (главный аспект) несет на себе следы более глубокой и более тщательной работы. Ее композиционное превосходство сопровождается разработкой деталей — виртуозным воспроизведением материалов железа, материи и кожи. Нельзя, конечно, сказать, что правая сторона оставлена художником без деталей, однако Бринкман[1] прав, говоря, что она исполнена «равнодушней».

ВЫВОДЫ

Выбор места для скульптуры есть один из основных вопросов пространственной организации площади. В равной мере этот вопрос будет интересовать и скульптора, и архитектора. Где же ставить скульптуру, чем же руководствоваться при выборе места?

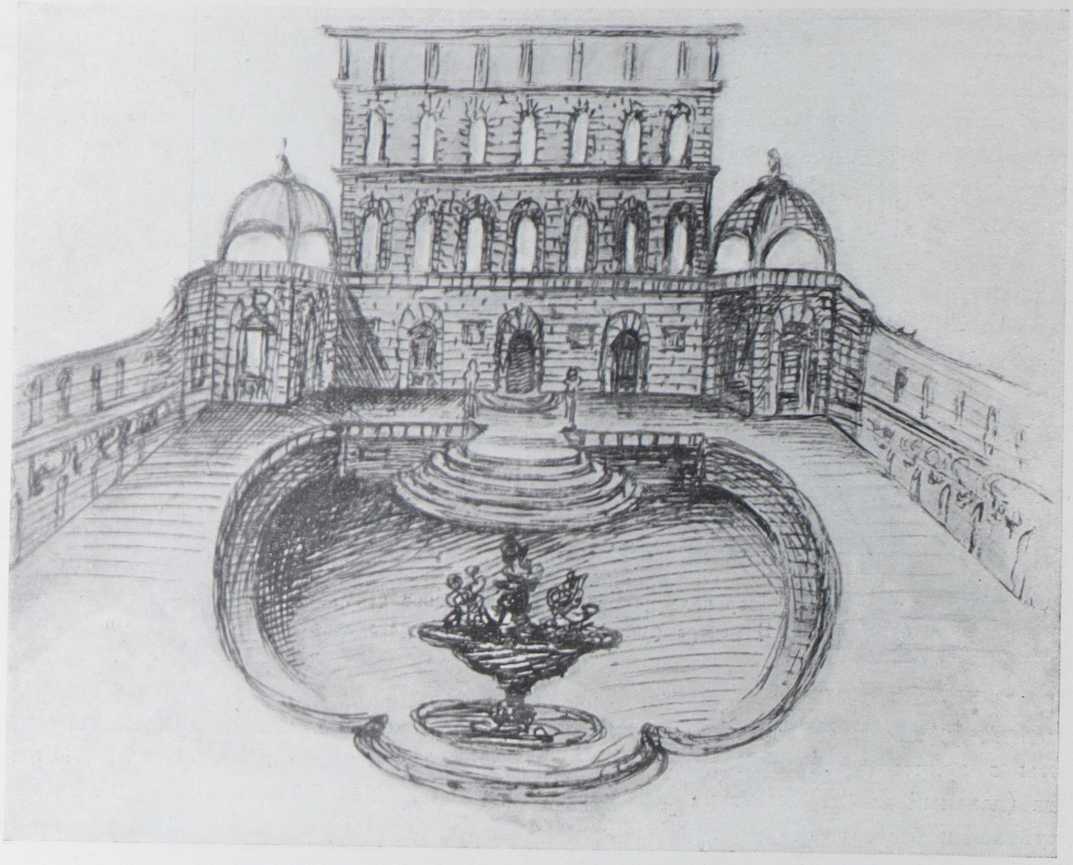
Как видно из предыдущих анализов, наиболее положительными решениями были те, где учитывалась композиционная природа скульптуры, т. е. «об'ем», «плоскость» и «силуэт». При выборе места необходимо считаться с композиционными особенностями скульптуры в той же мере, как и с назначением площади, потоками движения, рельефом, условиями освещения и т. д.; это — основное условие, определяющее участие скульптуры в ансамбле.

Место для об'емной скульптуры нужно искать в середине площади, а «плоскость» и «силуэт» скорее приближать к ее краям. При выборе места для всех видов скульптуры (за исключением форм, симметричных по двум осям) должно быть учтено неравенство ее сторон. Собственно, это и есть та основная причина, которая заставляет нас избегать математических центров площади, ибо центры отрицают неравенство аспектов и уменьшают число неповторяющихся картин. Но можно ли безоговорочно отвергать центры?

Постановка скульптуры в центрах площади не может быть исключена, в ряде случаев это может дать положительные результаты, однако размещение скульптуры в центрах площади требует особого архитектурного оформления ее сторон. Остановимся на этом.

Форма площади воспринимается нами через посредство сооружений, оформляющих ее по границам.

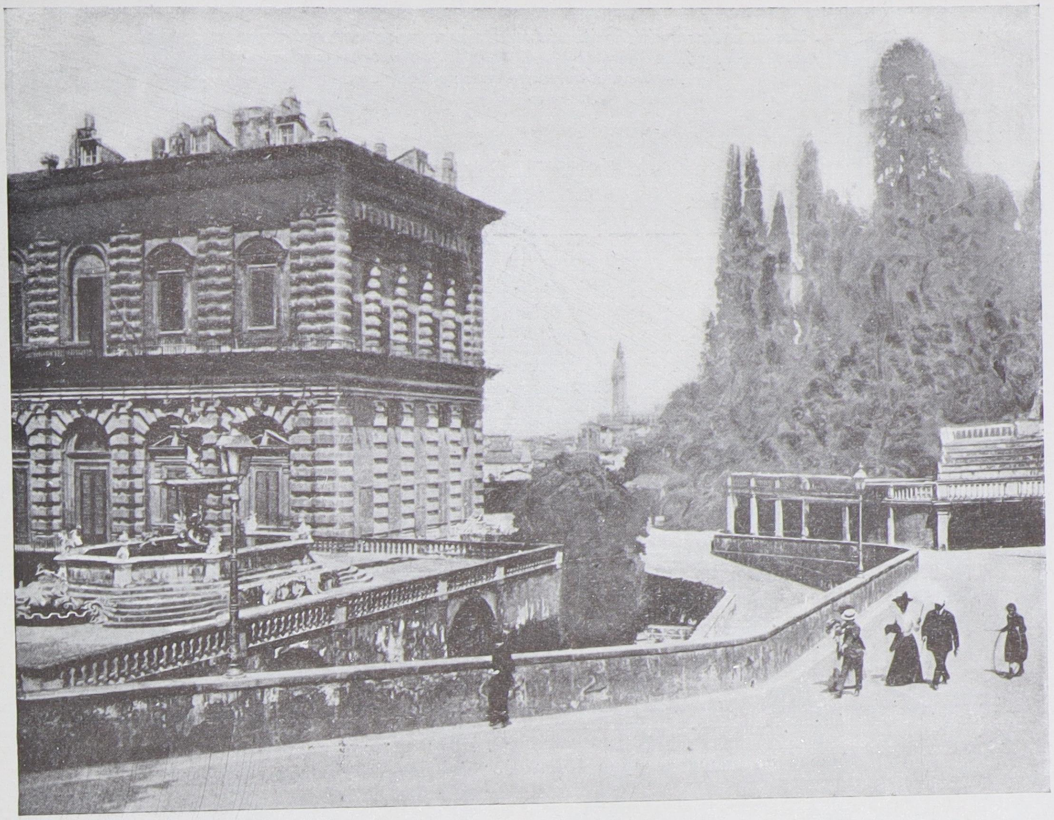
[1] A. E. Brinckmann. Platz und Monument als künstlerisches Formproblem, Berlin 1923.



193. Проект оформления площади перед палаццо Питти во Флоренции (Бернардо Буонталенти, конец XVI века)

Размеры зданий, этажность, характер членения фасадов и соотношение высот способны изменить действительную форму площади. Глаз идеализирует природу; в натуре выпрямляются ломаные линии, выравниваются неровности рельефа; уклонения от прямой и прямого угла становятся заметными только при значительном нарушении правильности. Рисунок по памяти не будет соответствовать рисунку с натуры; первый всегда будет выглядеть правильнее второго. Допустим, что площадь у нас будет иметь геометрически правильную форму. Пусть это будет круг или квадрат. Что получится, если площадь будет окружена зданиями одинаковой высоты, и что будет, если высоты эти станут неравномерными? Не подлежит сомнению, что в первом случае площадь будет производить именно то впечатление, которое можно предположить, рассматривая ее по плану; во втором — она может показаться деформированной. Впечатление от квадрата может быть настолько изменено застройкой, что, не зная плана площади, можно твердо верить, будто это не квадрат, а прямоугольник или трапеция. Впечатление может не соответствовать действительной форме площади. Только после промера можно убедиться в ошибке глаза.

Если скульптуру размещать в центре площади, оформленной со всех сторон одинаковыми зданиями, то выбор об'ектов будет крайне ограничен. Здесь можно поставить колонну, круглый или многогранный бассейн с фонтаном, обелиски — и ничего больше (например, Вандомская площадь в Париже). Всякая скульптура, имеющая неравнозначные стороны, на этом месте проиграет. В неправильности подобных постановок нетрудно убедиться на множестве современных примеров, из которых мы назовем только один: Рыночная площадь



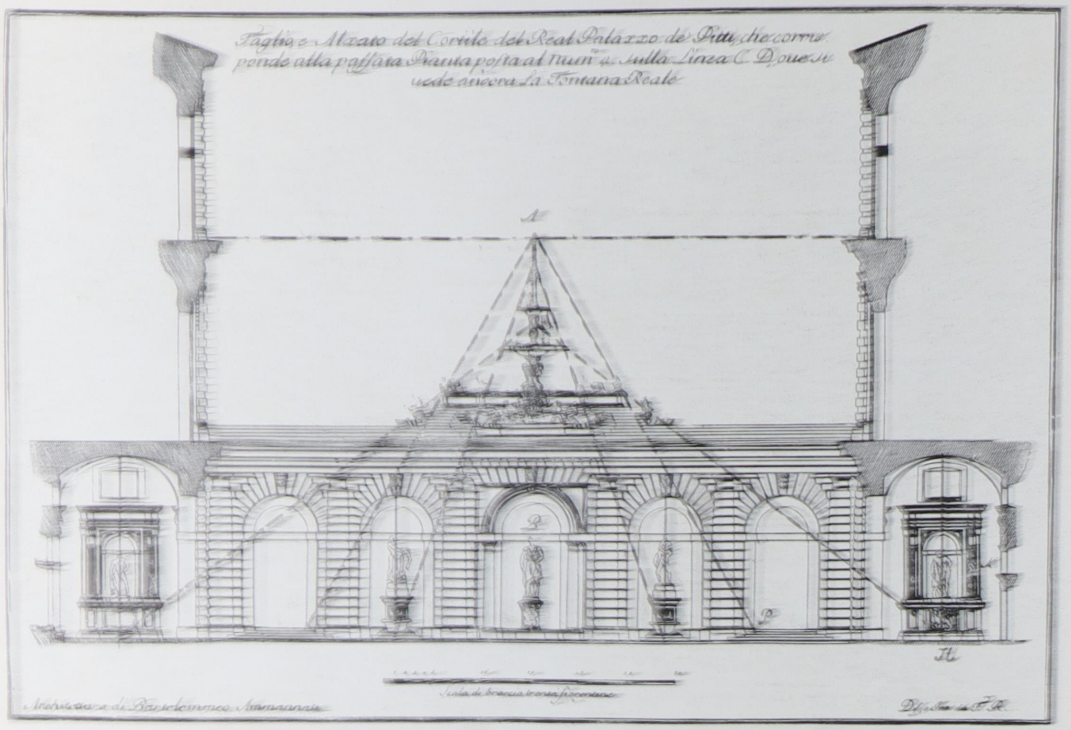
194. Палаццо Питти во Флоренции. Фасад со стороны городского сада (Бартоломео Амманати, 1558—1570)

в Дрездене. Скульптура, поставленная в середине площади, производит неприятное впечатление не только потому, что группа мала по сравнению с площадью, — неприятное впечатление зависит непосредственно от выбора места; ибо той стороне, в которую обращено лицо фигуры, не отдано предпочтения. Геометрический центр всякой площади, равномерно оформленной со всех сторон, непригоден для постановки памятников и статуй. Он способен отнять у скульптуры необходимое неравенство аспектов и тем самым обесценить ее.

Лицо фигуры и главный аспект требуют удаленных точек зрения. Памятник может быть как угодно близко придвинут спиной к зданию (и даже заключен в лоджию, арку и нишу), но ни в каких случаях он не позволит поставить себя в центре. Расстояние от центра площади до лицевой стороны памятника должно быть не меньше $^1/_{10}$ общей глубины площади; таким образом памятник будет стоять за центром площади (считая от входа на площадь) в точке, делящей общую глубину площади в отношении 6 : 4. Это — предел[1]. Вперед скульптуру нельзя подвинуть без опасности «прижать ее лицом к стене».

Итак, мы установили некоторые положения в отношении размещения скульптуры на площади, равномерно оформленной со всех сторон. Но что же будет, если площадь имеет неравномерное оформление? Что будет со скульптурой, если здания, расположенные на первом плане, будут невысокими, если вместо зданий, положим, будет колоннада, зеленый барьер или открытое пространство, отделенное от площади падением рельефа, а на противоположной стороне будут выситься массивные

[1] Неравенство отрезков прямой или пространства, разделенного в отношении 6 : 4, легко схватывается глазом.



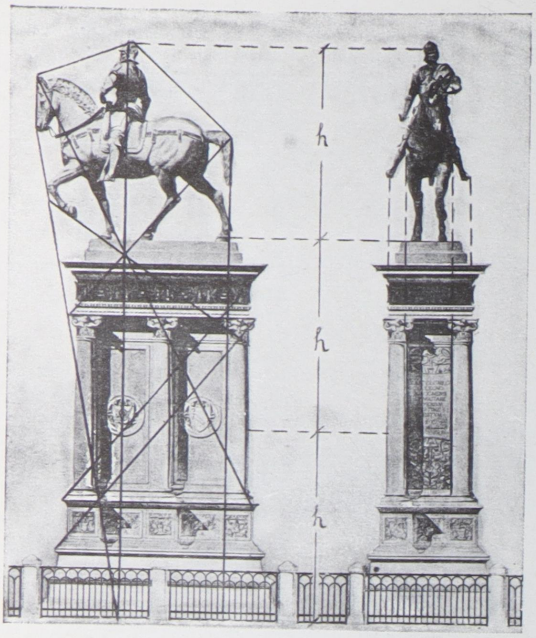
195. Разрез по двору палаццо Питти во Флоренции. Анализ построения

постройки, быть может, даже башенного типа? В ряде подобных случаев центр площади может оказаться для скульптуры пригодным.

Прекрасный пример для этого дает та же площадь Капитолия. Ведь Марк Аврелий стоит в центре эллипса, т. е. в геометрическом центре площади, однако скульптура от этого не проигрывает. То обстоятельство, что площадь оформлена с трех сторон зданиями неодинаковых размеров, отношений и пропорций, а с четвертой — открыта в пространство, это и обеспечивает благоприятные условия для скульптуры. Поднимаясь по лестнице, вы начинаете воспринимать площадь раньше, чем на нее вступили. Площадь начинается для вас даже не с лестницы, а еще раньше — с улиц, подводящих к Капитолийскому холму. Площадь вытягивается, а памятник отодвигается в глубь. Расположение скульптуры в центре неравномерно оформленной площади для меня всегда отрицательно. Мы смело берем его под защиту.

Пример Капитолия и целый ряд других аналогичных ему примеров показывают, что центр как фокус плоской геометрической фигуры не имеет довлеющего значения; если площадь, улица и всякое другое пространство строится как сложная система неповторяющихся картин, то центр может зрительно перемещаться и даже сгущеваться. Все зависит от общей пространственной организации ансамбля. Архитектура аналогична шахматам. Передвинул пешку, одну только пешку, и все изменилось. Невыгодная позиция стала выигрышной, и наоборот. Тысячи комбинаций возможны на маленькой шахматной доске, где все обусловлено, ограничено правилами, связано системой взаимных движений. Но что же возможно сделать в организации ансамбля, когда не только здания и скульптура могут изменяться, но и сама площадь может быть варьирована нами сколько угодно; она неравноценна неподвижным квадратам шахматной доски! Итак, пригодным к использованию может оказаться и геометрический центр площади, при условии неравномерного архитектурного оформления ее сторон. Все же способы размещения скульптуры вне центров скорее могут оказаться выигрышными, ибо они обеспечивают скульптуре неравнозначность аспек-

196. Падуя. Конная статуя кондотьера Гаттамелаты (Донателло, 1446—1453)



197. Монумент Коллеони. Анализ построения

198. Деталь фонтана Нептуна на площади Синьории во Флоренции. Венера и сатиры. Школа Джованни да Болонья (начало XVII века)

тов. В этом смысле разобранные нами примеры могут послужить прямым материалом к использованию (Гаттамелата Донателло, Коллеони, Вероккио, скульптуры на площади Синьории во Флоренции) (175, 198). Смещение памятника с середины площади может в некоторых случаях даже повредить ансамблю, однако оно почти всегда даст положительные результаты для самой скульптуры. Сфера влияния пластической формы ограничена. Она прямо пропорциональна воздействию аспектов; поэтому в тех случаях, когда значение скульптуры необходимо подчеркнуть, ее следует размещать на малой площади, по возможности избегая центров.

Мы разобрали условия, определяющие собой размещение скульптуры с точки зрения художественной организации площади. Но этого мало. Размещение скульптуры должно зависеть в то же время и от назначения площади.

Скульптура не может располагаться в середине общественной площади типа театрального зала. Подобно форумам древнего Рима и общественным площадям Ренессанса, середина такой площади должна оставаться свободной. Скульптура не может занимать центра площади не только потому, что она будет мешать восприятию зрелища; поставленная в центре площади, скульптура разобщает коллектив, нарушает его монолитность и уменьшает чисто архитектурное значение человеческих масс. Место для скульптуры на таких площадях нужно искать у границ площади, при входах на площадь или у главного здания, господствующего в ансамбле. Правило Витрувия (о свободной середине) остается в силе для этого вида площадей.

Совсем иначе может размещаться скульптура на площадях демонстраций, площадях движения и декоративных площадях. В первых двух случаях большое значение будут иметь потоки движения Скульптура не может быть поставлена без учета графиков движения. Показ скульптуры может осуществляться через посредство этих графиков, а в ряде случаев организация движения на площади может быть осуществлена расстановкой скульптуры. Достаточно поставить статуи на известных интервалах при входе на площадь, чтобы широкий, могущий стать беспорядочным, поток был разбит на ряд нормальных потоков. Развивая эту мысль дальше, можно допустить расстановку скульптуры по типу аллеи сфинксов перед египетскими храма-

ми. Расчлененная на ряд параллельных аллей, площадь обеспечит бесперебойное движение потоков, видимость трибуны и правильность построения шеренг.

Принцип экономии изобразительных средств должен быть распространен и на скульптуру. Скульптура должна служить не только пластическим, но и архитектурным задачам. Помимо чисто изобразительного и декоративного значения памятники, статуи, обелиски и фонтаны могут использоваться как средство организации пространства площади. Только многостороннее использование скульптуры способно сделать ее действительно необходимым элементом ансамбля, упростить композицию и устранить все мало значащее и узко декоративное. Примеры Ренессанса с достаточной убедительностью доказывают это. Скульптура в решении площадей Аннунциаты, Фарнезе, Санта Тринита и др. заслуживает внимательного изучения и использования ее в советском строительстве. Памятник Гаттамелаты оформляет два пространства, образующие собой площадь и две улицы, подводящие к ней. Для каждой точки зрения он нов; его архитектурное значение меняется в соответствии с тем, откуда его рассматриваешь. Так, для улицы, ведущей к лицевому фасаду собора, он замыкает перспективу и останавливает зрителя; с боковой же улицы он не дает остановки. Выдвинутый вперед и еле заметно повернутый влево жестом руки, поворотом головы и корпуса, памятник подготавливает зрителя к восприятию главного фасада; он заставляет двигаться зрителя в обход.

Те же принципы, которые мы находили в построении зданий и групповых площадей, связанных с ними (собор св. Марка в Венеции, площадь Пьяцетта и двор; базилика Палладио и площадь Синьории в Виченце), применялись мастерами Ренессанса в скульптуре. Эти принципы могут быть смело применены и у нас. Чтобы украсить площадь, не нужно много скульптур, достаточно поставить одну хорошую скульптуру и умело ее использовать.

В процессе осуществления плана великих строительных работ перед советской скульптурой открылись широчайшие творческие перспективы. Помимо станковой скульптуры выявилась необходимость в скульптуре для оформления фасадов зданий, парков и городских площадей. Спрос на монументальную скульптуру чрезвычайно возрос. Однако такая скульптура требует тесной, органической увязки с той средой, куда она предназначается; монументальная скульптура требует увязки с архитектурой об'емов и внешних пространств.

Здесь мы сталкиваемся вплотную с проблемой синтеза изобразительных искусств.

Композиционное единство пластической формы и окружающей ее среды не может быть осуществлено без изменения композиционной природы скульптуры. Если станковая скульптура может замыкаться в рамках чисто пластической композиции, то скульптура, оформляющая внешние пространства, должна быть тектонической Больше того, родство скульптуры и архитектуры обусловливается взаимным проникновением и взаимным переплетением пластических и архитектурных признаков.

Мы уже отмечали родство ритмических и пластических качеств скульптуры и архитектуры на примере Капитолия (Марк Аврелий, «Тибр» и «Нил»), но этим дело не ограничивается. Единство пластической формы и архитектуры определяется структивностью скульптурной формы, координатностью и наличием единого модуля, определяющего собой отношения частей как в скульптуре, так и в архитектуре. Это основные принципы. В каждом искусстве, в каждом стиле один из этих принципов преобладает. Он является ведущим; к нему присоединяется все остальное, что составляет в совокупности характер синтетического искусства. Так, например, в скульптуре древнего Египта преобладали координаты. Вертикаль и горизонталь — основные координаты архитектурного сооружения — получили максимальное развитие в скульптуре. Фигура в произведениях скульптуры Египта или стоит, или сидит, или лежит. Уровни плеч, рук и ног строго горизонтальны; в сгибах преобладает прямой угол. Форма скульптуры приближает ее к стене или форме колонны.

Классика сохранила координаты, но уменьшила их значение. Условная форма получила иную трактовку и в большей мере приблизилась к образам реального мира. Единый модуль реальной и зрительной размерности лег в основу синтеза искусства: мерилом скульптуры и архитектуры стали отношения гармонически развитого человеческого тела. Афинский Акрополь со статуей Афины и

храмами — наиболее яркий пример решения единства на основе подчинения скульптуры и архитектуры единому модулю.

В XV и XVI веках искусство переживало последний период слитного существования. Скульптура снова возвратилась к тем принципам, которые были ведущими в классическом искусстве. Однако реализм Ренессанса ближе к натурализму, чем классика. Ренессанс все больше и больше отталкивает условную форму: координатность становится неявной и лишь единство модуля сохраняет свою силу. Единство скульптуры и архитектуры в Ренессансе, как мы видели, решалось не одним этим. Скульптура Ренессанса строилась на основе четкого распределения формы на несущую и покоящуюся части (фонтан во дворе палаццо Бевилаква). Единство скульптуры и архитектуры осуществлялось через соподчинение контуров фигуры и фона (площадь Аннунциаты и фонтан перед палаццо Питти), через увязку скульптуры со зданиями и планом площади, через распределение света и цвета.

Не предрешая того, какой из этих принципов будет ведущим в советском искусстве, необходимо учесть их, как основные условия композиционного единства скульптуры и архитектуры.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ГОРОД

Проблема об'единения отдельных ансамблей в стройное архитектурное целое является наиболее крупной и наиболее сложной проблемой искусства. В современных капиталистических странах нет условий для планомерного развития города и, следовательно, нет условий для осуществления строительных замыслов, перерастающих масштабы эпизодических построек. Проблема комплексной архитектурной организации города в капиталистических странах не может быть поднята на принципиальную высоту, и лишь в СССР она получает широкие перспективы.

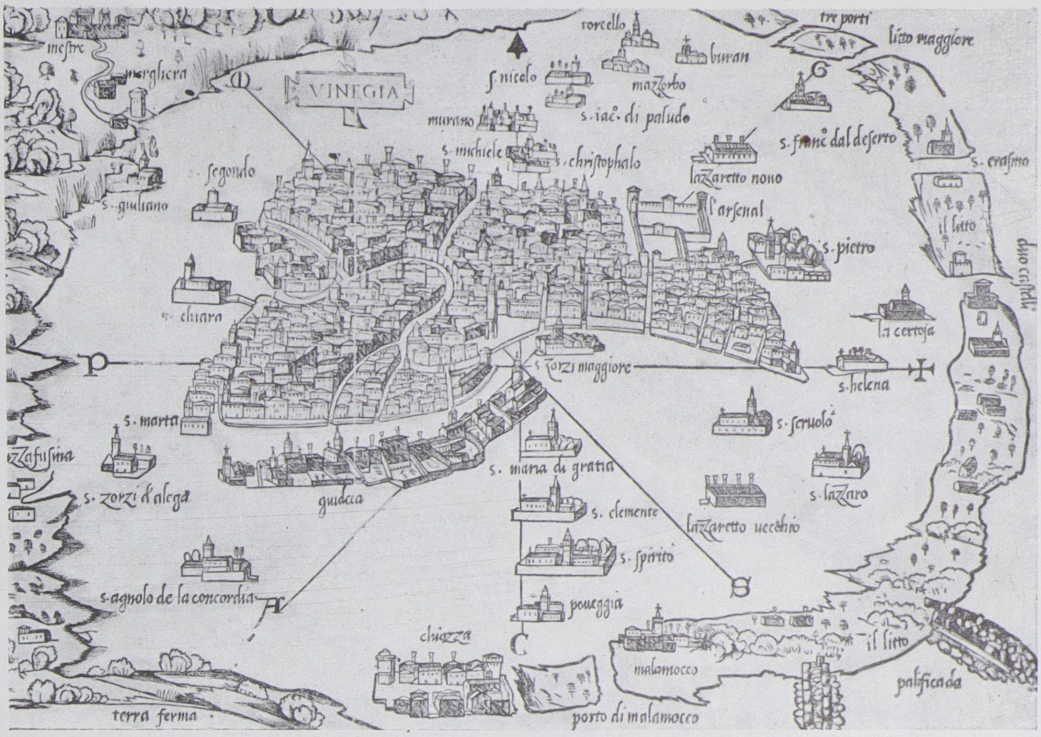
Средневековый город находился в плену всевозможных случайностей. Средневековый город не мог овладеть стихией бесплановой развития, ибо феодальная экономика и внутренняя организация городского коллектива не способствовали единению творческих сил. Город рос чрезвычайно медленно, веками сохраняя установившиеся цифры населения. Город развивался по линии наименьшего сопротивления: препятствия обходились. Подобно первобытному человеку, искавшему укрытия под навесом скалы или в звериной пещере, город выбирал себе защищенное место (199—201) [1]. С разви-

[1] Городок, построенный на территории амфитеатра в Арле, и средневековая Венеция хорошо иллюстгируют это явление. Факт возникновения Венеции на островах лагуны аналогичен арльскому курьезу: венеты, спасавшиеся от нашествия Аттилы (452 год), основали на неудобных для жилья, но безопасных островах лагуны Оливоло и Риальто поселение, ставшее зародышем будущей Венеции.

199. Арль. Амфитеатр

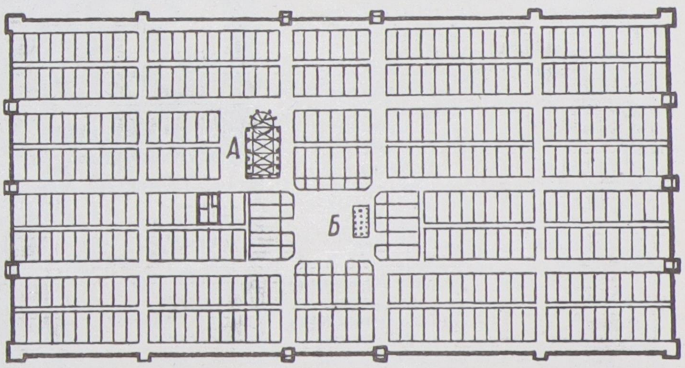
200. Арль. Средневековый город на территории амфитеатра

тием торговых сношений темп роста городов увеличился. В XII веке появились громадные соборы, ратуши и крепостные стены; наряду со старыми городами стали строиться новые, а во время столетней войны (в 1284 году) появился первый регулярный город — Монтпацир (202). Но, создавая крупные соборные ансамбли, замки, ратуши и целые города, строители были далеки еще от мысли собрать воедино весь город. Противоречия сказывались на их творчестве. Суровый средневековый бог звал к отречению от земных радостей. Самое крупное и самое ценное, что было в городе, — здание церкви — всем своим существом олицетворяло отрыв от людей и всего человеческого, облегченного в архитектурные формы. Церковь доминировала среди построек средневекового города, но почти никогда не составляла с ним единого целого.



201. Венеция среди островов лагуны (по гравюре XVII века)

Только в эпоху Ренессанса проблема ансамблей, впервые после падения античной культуры, нашла себе плодородную почву. Быстрый рост городов, обусловленный расцветом торговли, выдвинул ряд новых архитектурных тем. Эпизодическое строительство уступало место комплексному. Площадь и улица стали достоянием одного архитектора или группы архитекторов, осуществлявших единую строительную идею. Начиная с середины XV века город стал архитектурной темой. Уже Альберти и его современники стали писать о городе, а современникам Вазари пришлось и проектировать, и строить целые города. Но здесь мы сталкиваемся с таким вопросом: достигала ли проблема ансамблей общегородских масштабов? Анализ архитектурных памятников дает на это утвердительный ответ. Проблема единства в масштабах города ставилась и разрешалась архитекторами Ренессанса. Однако письменных документов, характеризующих эту проблему с теоретической стороны, до нас не дошло. Трактаты о городе, касаясь архитектуры площади, улицы и планировки городов, не задевали проблемы архитектурного единства в масштабах города. Только отрывочные сведения косвенно показывают, как интересовались отдельные мастера проблемой комплексной архитектуры. Гениальная интуиция вела их к разрешению этой проблемы. Венеция, Флоренция и Сиена являются памятниками, где гений архитектора преодолел стихию.



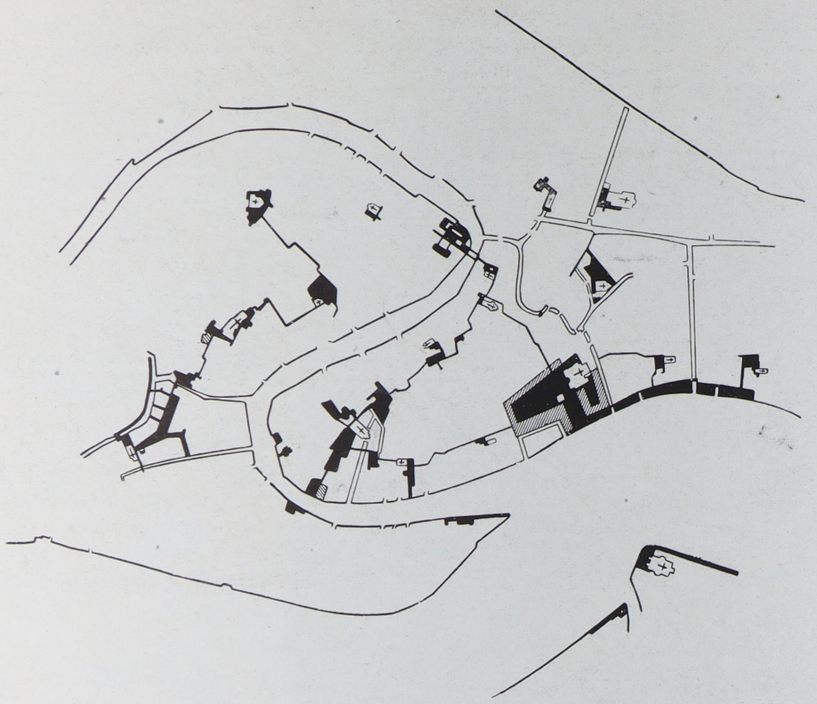
202. Монтпацир. План города

SIENA

Notabili della Citta del
SIENA.

1. Duomo
2. Carmine
3. S. Ansano
4. S. Giouanni Pieue
5. S. Pietro alle scale
6. S. Saluadore
7. Castelluecchio
8. S. Paolo
9. S. Maria Madd.na
10. S. Gregorio in sasso
11. S. Lucia
12. La Morte
13. S. Nicolo
14. S.ta Croce
15. S. Sebastiano
16. P. alazzo del Gra Duca
17. P. della Signoria
18. P. del Arg.co Pandolfo
19. S. pedal grande
20. S. Agostino
21. Abbadia all Arco
22. S. Quirico
23. S. Marco
24. S. Nesidorio
25. S. Marta
26. La Madonna
27. Valle piatta
28. Dercchte
29. S. Marta
30. La Madonna dllo Sped.le
31. Corpus Domini
32. S. Cosmo e damiano
33. S. Iosef
34. Arcuescouado
35. P. de Pice.ni
36. S. Martino
37. S Spirito
38. S Pighi Comp.a di Gies.
39. S. Mauritio
40. S. Iacomo
41. S. Giouannino
42. Conisanti
43. S. Niccola
44. S. Chiara
45. Orfanelli
46. S. Antonio
47. S. Gio bat.a
48. S. Ansano
49. Palazzo dl Papa
50. Fontana dl Ponte
51. Serui
52. S. Girolamo de Gieszuat.i
53. S. Giorgio Cong.ne dl Chio.a
54. S. Giusto
55. S. Leonardo
56. Il Santuccio
57. S. Monica
58. Vita eterna.
59. Abbandonate
60. La Trinita
61. S. Stefano
62. Loggia del Papa
63. Fonte dll badia nuo.a
64. S. Francesco
65. La Madonna Pruez.a
66. La Misericordia
67. S. Pietro buio
68. S. Pietro a Ouile
69. S. Andrea
70. S. Stefano
71. S. Bartolomeo
72. S. Antonio
73. S. Francesco
74. S. Petronilla
75. L Concettione
76. Conuertite
77. S. Monofrio
78. S. Bernardino
79. S. Michelagelo.
80. S. Rocco
81. S. Lucia
82. S. Ambrogio Sanseda.no
83. S. Caterina da Sicna.
84. La Sapienza pulica
85. Loggia dll meranzi
86. Labuza
87. Fontebranda
88. S. Dom.co
89. Abb.a S. Donato
90. S. alla Neue
91. S. Donato
92. S. Christofano
93. S. Vincenti
94. La Maggione
95. S. Egidio
96. S. Pellegrino
97. S. Lorenzo
98. Campanzi
99. Il Paradiso
100. S. a dlle gratie
101. S. Gherardo
102. S. Michelangelo
103. S. Sebastiano
104. La M.a Fonte Giusta
105. S. Dom.co
106. S. Andrea Gallerani
107. Dogana
108. P.e Epiazzatolomei
109. Fontana dl piazza
110. Fonte nuoua

203. Сиена в начале XVII века (по Ионсону)

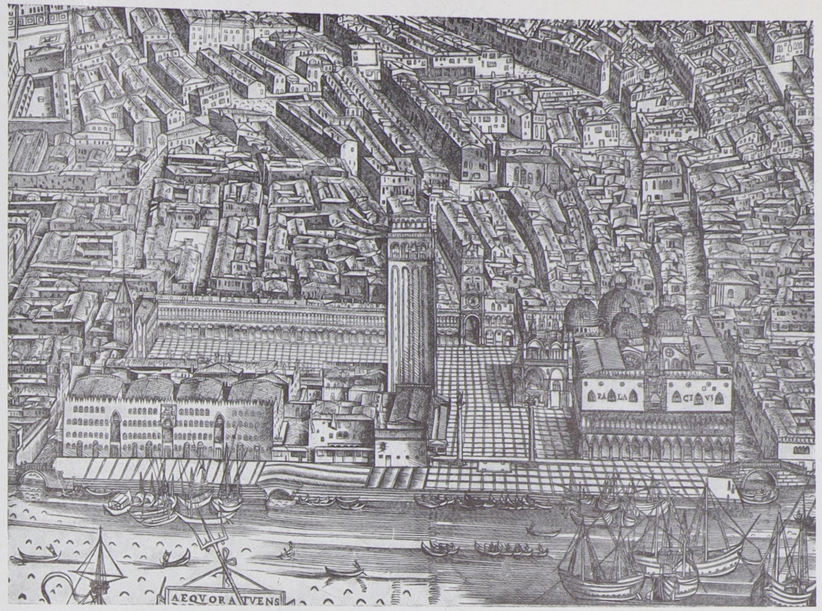


204. Венеция. Площади, улицы и каналы. Штрихом показаны крупнейшие гражданские сооружения

ВЕНЕЦИЯ, ФЛОРЕНЦИЯ, СИЕНА, РИМ

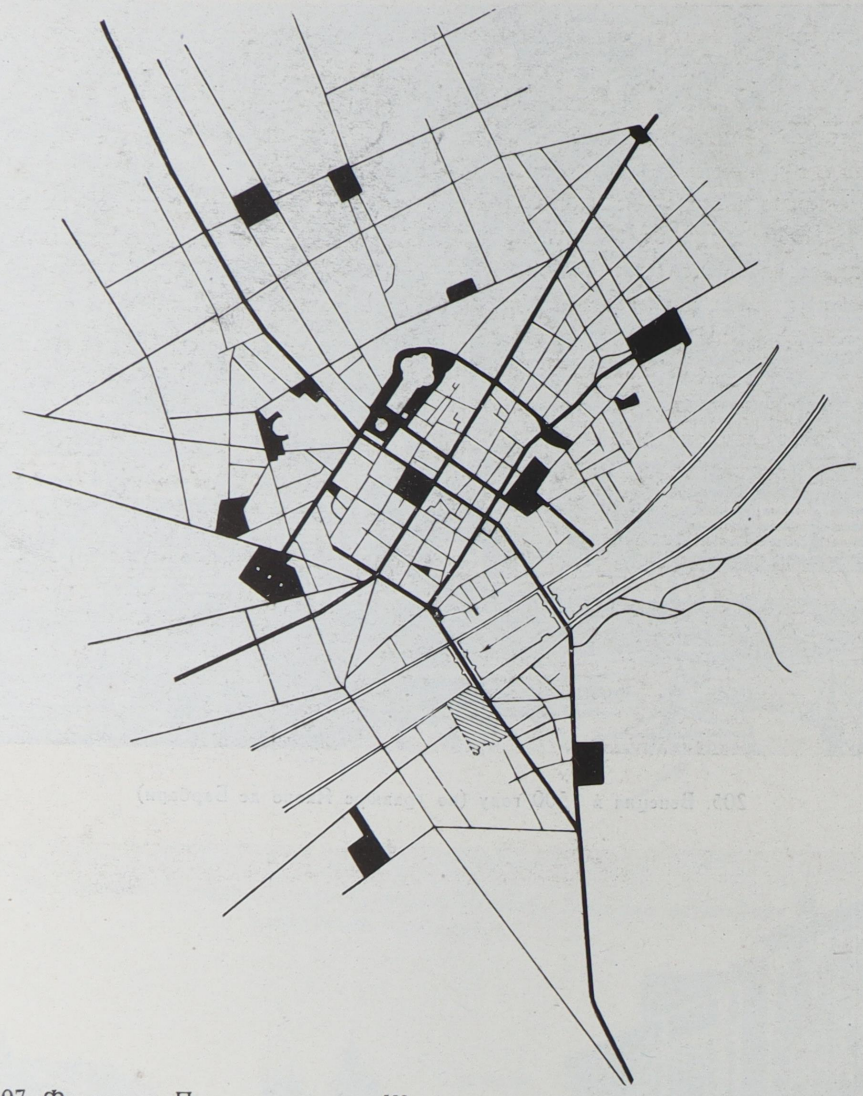
Венеция росла и перестраивалась вокруг старого центра. Город не получил античного наследства в виде капитальных сооружений и достаточно закрепленной планировочной структуры. На островах лагуны сложился сначала феодальный город с общегородским центром — базиликой св. Марка, дворцом правителей и площадью перед ними. Наряду с этим в различных точках города возникли местные центры, созданные отдельными цехами и корпорациями торгово-ремесленной буржуазии. Так образовались «местные центры» вокруг Сан Стефано, Фрари, Сан Джакомо дель Орио, Санта Мария Формоза и других старейших церквей.

Феодализм в Венеции как приморском городе, рано втянувшемся в международную торговлю, был скоро вытеснен торговым капиталом; он не успел оставить после себя крупных памятников архитектуры. Пришедшая на смену феодализму эпоха первоначального капиталистического накопления архитектурой Ренессанса освоила средневековый образ города и на тех местах, где существовали его центры, или в связи с ними, построила свои. Получилось так, что Венеция эпохи Возрождения концентрически наложилась на средневековую и поглотила ее. Этим обстоятельством в значительной мере можно об'яснить приведение к системе всех архитектурных комплексов города и подчинение их единому композиционному центру.



205. Венеция в 1500 году (по гравюре Якопо де Барбари)

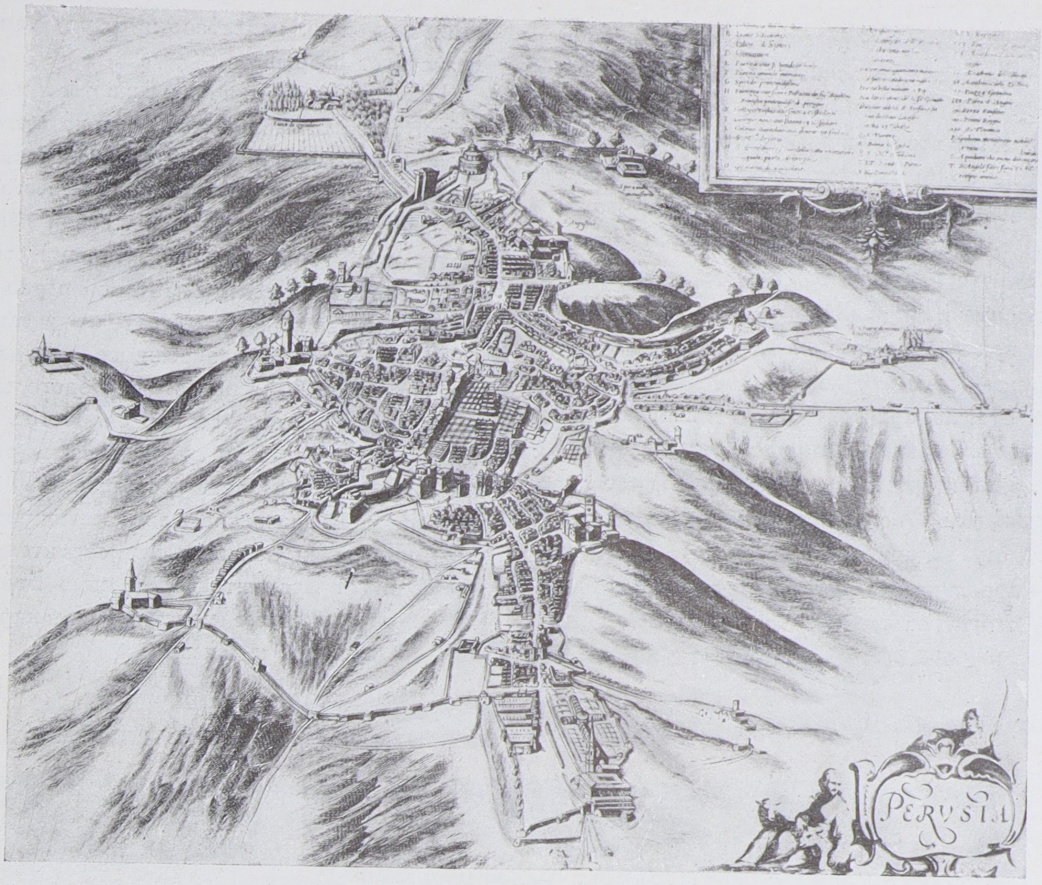
206. Венеция. Большой канал. Вид в сторону морской таможни



207. Флоренция. Площади и улицы. Штрихом показана площадь перед монастырем Сан Спирито, проектированная Брунеллеско

Сиена — впервые упоминается Плинием как этрусский город, входивший в состав римских владений во времена императора Августа. Есть основания предполагать, что античная Сиена была довольно значительным городом; сохранившиеся документы говорят о храмах, форуме и римском лагере, указывая места, где они располагались. Но архитектурных остатков античного города до нас не дошло.

В XIII столетии на самом возвышенном месте города образовался феодальный центр—собор с архиепископским дворцом и соборной площадью. С развитием денежного хозяйства, когда Сиена стала выступать на международном рынке, как самостоятельный торговый город, к ранее существовавшему городу присоединились новые территории, включавшие в себя площадь рынка и общественных действ (площадь Кампо). Происходит «переоценка ценностей». В новой Сиене не собор, а площадь рынка, площадь общественных собраний становится главным элементом города. В связи с этой площадью строится весь город. Площадь уже занимает центральное место в нем, и лишь узкий перешеек, отделяющий ее от внешнего пространства, говорит



208. Перуджия в начале XVII века (по Ионсону)

нам о ее загородном прошлом. Сиена — город с двумя архитектурными центрами. Один из них — собор, другой — площадь. Собор подчинен площади. Надо удивляться тому искусству и остроумию, с какими архитекторы разрешили столь трудную задачу при построении архитектурного единства города [1].

Флоренция — город трех эпох. Центр Флоренции — римский лагерь — прекрасно сохранил все планировочные черты, свойственные античному городу. Это — правильно распланированный квадрат с сетью второстепенных улиц, пересекающихся под прямыми углами. На протяжении нескольких столетий город почти не растет, ограничиваясь той территорией, которую он занимал во времена римского владычества. С конца XIII века под влиянием развивавшейся торговли и накопления для Флоренции начинается пора бурного строительства. Город обстраивается вокруг древнего лагеря, развиваясь главным образом в восточном направлении. Как мы уже говорили выше, здесь возникают вереницы дворцов, строятся монастыри (Санта Кроче, Санта Мария Нуова, Сан Марко и др.). Но реконструкция почти не задевает старого города. Вся эта часть от Виа Кальцайоли до Виа Торнабуони и от Виа Порта Росса до баптистерия Сан Джованни остает-

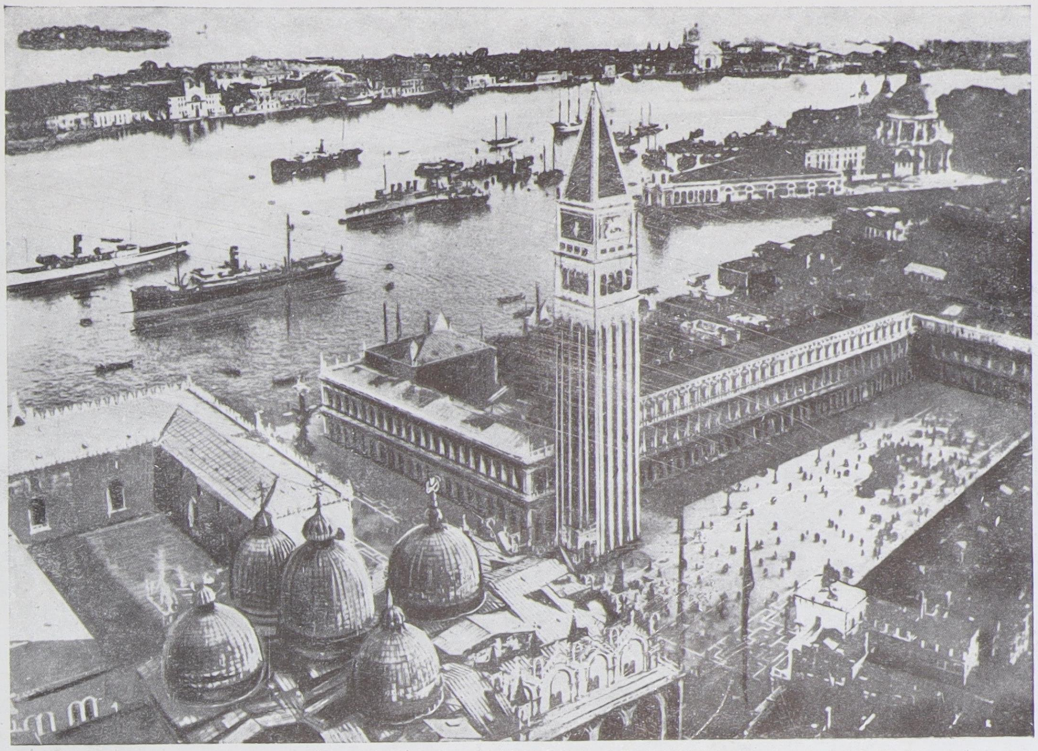
[1] Площадь Кампо была окружена кольцом башен, высоко поднимавшихся над городом. По башням издали, с подходов к городу площадь воспринималась как пространство. Во время войны Сиены с Флоренцией башни были разрушены. После этого город утратил свою архитектурную стройность. Приводимые нами фотографии с гравюр (32 и 203) восстанавливают Сиену в ее первоначальном виде.

ся «белым пятном». Если не считать двух-трех построек и площадей, вкрапленных в эту территорию (палаццо Строцци, Ор Сан Микеле, Корси), можно было бы сказать, что античный центр Флоренции совершенно не подвергся перепланировке и перестройке. Современная наука о городе пока что не дала этому исчерпывающего об'яснения. Можно предполагать, что центр Флоренции в свое время был застроен ценными жилыми домами, на поломку которых при реконструкции не решались.

Флоренция — город, дающий нам богатейший материал в смысле архитектуры крупных ансамблей. Это один из немногих городов, имеющих здание своим архитектурным центром (купол собора Санта Мария дель Фьоре, построенный Брунеллеско, решает эту задачу исчерпывающе). Но в то же время Флоренция — город особого склада; планировочная структура его не стоит в тесной органической связи с его об'емным оформлением, и при композиционной целостности между тем и другим существует разрыв.

Из истории Ватиканского Рима нас будут интересовать только два периода его развития: первый относится к концу средневековья и к первому столетию существования Ренессанса, когда Ватиканский Рим представлял собой как бы самостоятельный городок, с собственными стенами и архитектоническим центром; второй период наступил, когда Ватиканский Рим утратил эту самостоятельность и слился с разросшимся городом — собственно Римом. Для первого и второго периодов архитектурное решение собора св. Петра и площади перед ним имеет свои специфические особенности; кроме того, оно дает возможность проследить применение и развитие тех композиционных приемов, которыми пользовались строители собора и площади (от Браманте до Лоренцо Бернини), изучая композиционные приемы в планировке Венеции, Флоренции и Сиены.

209. С.-Петербург в середине XVIII века. Центральная часть города



210. Венеция. Центральный ансамбль

ОБ АРХИТЕКТУРНОМ ЕДИНСТВЕ ПЛАНИРОВОЧНОЙ СТРУКТУРЫ ГОРОДА

Всякое архитектурное единство в понятии, приложимом к городу, достигает своего полнозвучия лишь при наличии следующих общих условий:

1) гармонической закономерности в построении об'емной части композиции и

2) архитектурной закономерности планировки.

Восприятие ансамблей облегчается, а для точек зрения внутри города даже обуславливается, системой улиц, площадей и, вообще, всяких открытых пространств, связанных с ними. Когда подобная взаимная связь существует, зритель получает возможность воспринять весь ансамбль полностью или именно в том аспекте, который замыслил себе архитектор. Правда, можно наблюдать явления, когда эта общность нарушается, но в таких случаях мы будем иметь отрыв системы архитектурных об'емов от планировочной сети. Флоренция, воспринимаемая извне, — с холма Сан Миньято или из сада Боболи, наглядно иллюстрирует этот закон. Зритель видит вершины башен и колоколен, поднимающихся над городом, среди которых, располагаясь в центре, господствует величественный купол Брунеллеско. Улицы ускользают от зрителя; по башням и куполу складывается в его сознании представление о городе, его планировочной структуре. Пытаясь разгадать ее, зритель строит радиально-кольцевую систему (в действительности не существующую во Флоренции); что-либо другое он и не может представить в своем воображении, ибо купол находится в центре города, а крупнейшие монастыри образуют вокруг него кольцо. Флоренция имеет стройное композиционное единство об'емов (по основным пятнам) и довольно целостную

211. Венеция в начале XVII века (по Ионсону)

212. Площадь св. Марка в Венеции. Вид через арки палаццо Реале

планировочную структуру; но каждая из этих систем существует порознь.

Рассмотрим приемы построения архитектурного единства планировочной структуры на примерах городов Ренессанса. Перед нами схемы планов Сиены, Венеции и Флоренции (123, 204, 207). С первого же взгляда на план Сиены и Венеции, бросаются в глаза главные элементы города — их площади. Площадь Кампо в Сиене превосходит по величине все остальные площади города. Она лежит в середине его, являясь как бы сердцем города. В тесной зависимости от этой площади (ее размеров, формы и местоположения) строится вся остальная планировочная сеть. Главные улицы, охватывающие площадь полукольцом, строятся, повторяя ее округленную форму. Идя по кривой улице, закономерно искривляющейся и ведущей по полуокружности, зритель должен ясно ощутить, что то, что он сейчас огибает, значительно. Этому подчинены оси главных улиц города. Может быть, это и есть то главное в городе, что мы называем — композиционным центром? Зрителю показывают площадь, но не иначе, как сначала подготовив его. Во внутренней стороне кривой улицы сделано несколько проходов и арок. Проходя по улице, он видит сквозь эти арки площадь, расположенную немного ниже уровня улицы, видит народ и залитую солнцем трибуну — игровую площадку перед палаццо Публико. Но главный вход на площадь располагается против здания палаццо — у «вершины» площади. По обе стороны парадной лоджии (дей Нобили) через арки спускаются мраморные лестницы, которые и выводят на площадь к фонтану. Это — главный вход. Таким образом здесь учтено не только единство в форме площади и улиц, но больше того — учтены моменты восприятия; перспективы по кривой улице разворачиваются постепенно, так же постепенно «по частям» показывают они и главную площадь. Только войдя на площадь, зритель сможет воспринять ее архитектуру во всей полноте.

В Венеции мы сталкиваемся с почти аналогичным явлением, но решенным в бо́льших масштабах и в иных условиях естественно-географической среды. Планировочная сеть Венеции представляет собою мощную кривую, водную магистраль — Большой канал и сеть втекающих в него мелких каналов (206, 211). Проследовав по Большому каналу, наблюдатель сразу знакомится со всем городом, ибо канал, извиваясь, заполняет всю его территорию, показывает его то с одной, то с другой стороны. Высокие башни и комплексы церквей, образующих цепь вертикалей, поставленных на известном расстоянии от берега, воспринимаются в непрерывности изменения; они медленно поворачиваются перед зрителем и как бы самостоятельно перемещаются по городу. Канал то подходит почти вплот-

ную к мощным комплексам башен, то вновь удаляется, оставляя зрительное явление неразгаданным. Сменность явлений, подвижность удаленных пространственных знаков гармонируют с трепетанием мраморных тканей палаццо, отражающихся в воде. Учет траекторий движения в городе — кривых, никогда не открывающих внезапных перспектив, а лишь в процессе их постепенного развития и уничтожения — заставляет архитектора удалить площадь св. Марка от берега, скрыть больше чем наполовину зданиями и, показав в просвете Пьяцетты собор, дать понятие зрителю о главном полускрытом от него, заставить войти на площадь. Таким образом, площадь св. Марка с Пьяцеттой повторяют собою петли каналов (205).

Флоренция, развившаяся из римского лагеря, образовала систему прямолинейных улиц и прямоугольных площадей (207). В зависимости от направления улиц строились площади. Правда, некоторые из них получили усложненную форму, однако границей площади всегда была прямая линия или система прямых, строго отвечавших конфигурации кварталов.

Прямолинейная система магистралей исключает постепенное раскрытие картин. Улица, ведущая по прямой, в большинстве случаев бывает симметричной. Такая улица требует закрепления оси фронтально стоящим об'емом или соответственным оформлением ее боковых сторон. Проблема восприятия на примере Флоренции решается, с учетом свойств прямолинейной улицы, целой системой, построенной на прямых. Большинство улиц получило законченные перспективы, а площади ориентируются на ось улицы, на фронтальный аспект (улицы де Серви, де Мартелли, делла Шиза, площади Аннунциаты и Санта Кроче).

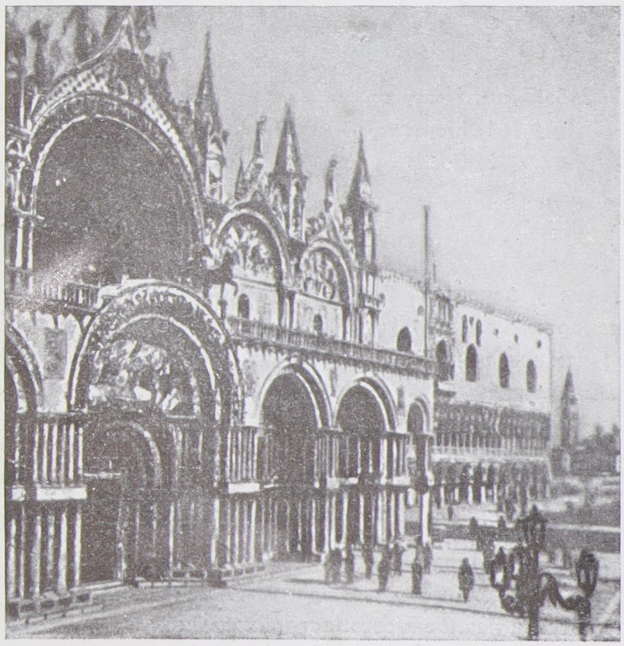
Учте композиционно-главного и второстепенного в построении города обязывает решать двояко улицу, идущую от периферии к центру:

1) с учетом движения к центру,

2) с учетом обратного движения.

Восприятие в обоих случаях не будет одинаковым. Примеры сиенских улиц дают нам чрезвычайно богатый опыт в этом отношении. Рассмотрим одно из этих решений. Виа Кавур, ведущая от Порта Камоллиа к площади Кампо, принимает в себя несколько второстепенных улиц. Но ни одна из них, когда мы идем к центру, не попадается нам на глаза: все они втекают в главную улицу, как жилки листа втекают в питающую его артерию. Таким образом, внимание зрителя не рассеивается. Он видит перед собой основную траекторию, ведущую его к центру. При обратном движении та же улица производит совершенно новое впечатление. С различных

213. Венеция. Набережная Пьяцетты



214. Собор св. Марка в Венеции

215. Сиена. Центр города в системе частных центров
1. Монастырь Сан Доменико
2. Собор

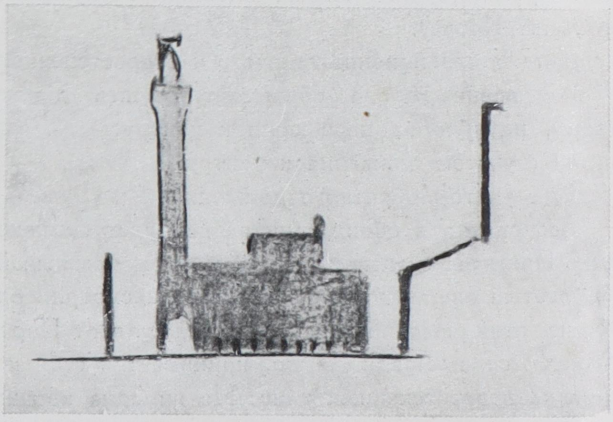
точек у перекрестков через просветы открываются панорамы на город и загородные пространства. Почти как правило, пересечений улиц нет. Есть втекание улицы в улицу и затем выход.

В отношении учета рельефа местности Сиена, Перуджия и Ассизи (123, 208 и 258) дают богатейший материал для исследования. Главные и второстепенные улицы этих городов строятся строго по горизонталям. Главные занимают или наивысшее место, располагаясь по хребтам холмов, или размещаются в котловинах. Застройка улиц для этих случаев бывает различной. Когда улица располагается высоко, ее застраивают высокими домами, когда находится внизу — более низкими. В обоих случаях преследуется задача — показать город так, чтобы зритель ясно уловил его основной костяк, его построение.

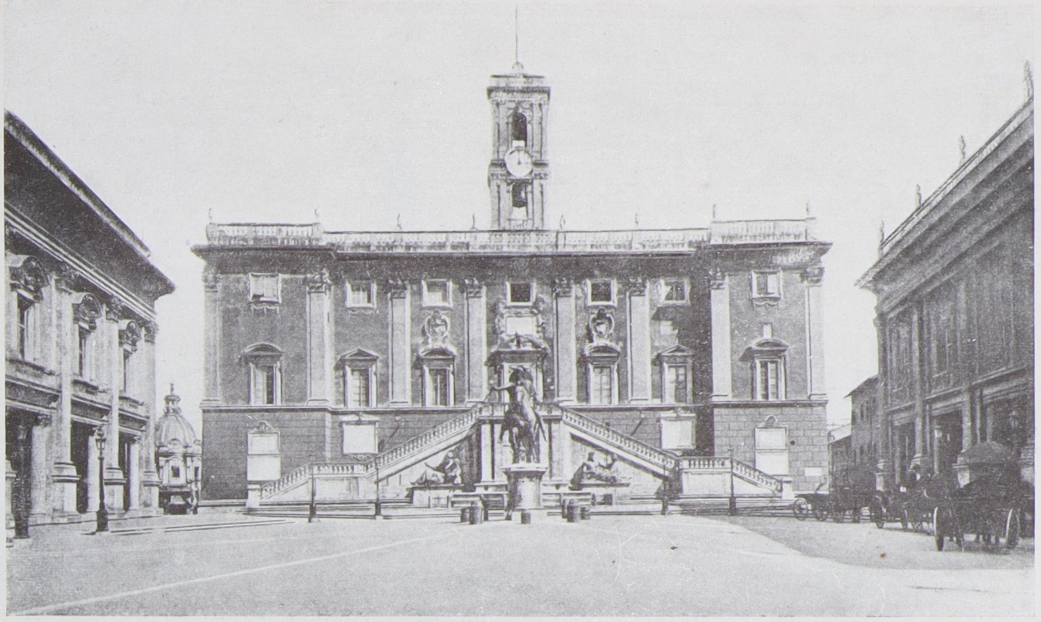
АРХИТЕКТУРНЫЕ ЦЕНТРЫ

Композиционно доминирующими элементами города могут быть площадь, улица, здание, группа зданий. Город, переживший несколько культурно-исторических эпох, неоднократно менял свою структуру. Каждой эпохе соответствовали особые города и свои особые центры. Последовательность изменения архитектурной структуры города определялась кривой развития городского общества; периоды расцвета сменялись периодами упадка, но во всех случаях зависимость между социально-экономическими факторами и архитектурой города оставалась в силе.

В эпоху расцвета античной культуры в торговых городах Греции и Рима архитектурными центрами были агора и форумы. Торгово-общественная площадь вместе с храмами, правительственными учреждениями и общественными зданиями представляла собой политический и культурный центр города. Вполне естественно, что центр города дол-



216. Сиена. Поперечный разрез по площади Кампо. Схема



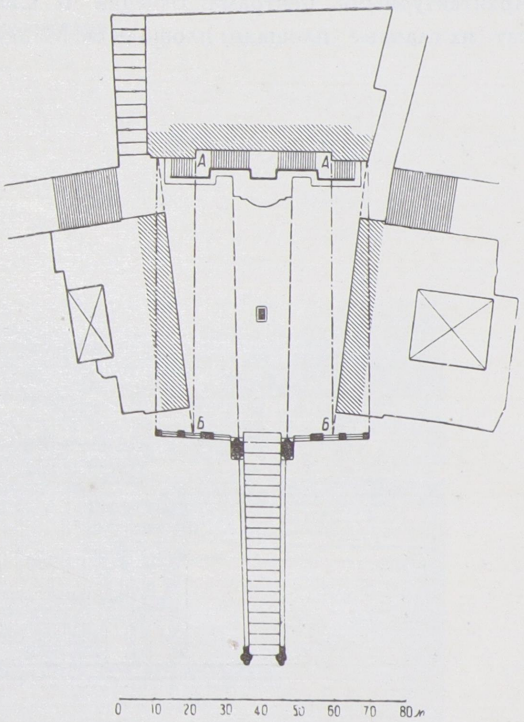
217. Площадь Капитолия в Риме. Вид со стороны главного входа (Микельанджелло, середина XVI века)

жен был украшаться лучшими зданиями с тем, чтобы богатством своей архитектуры соответствовать тому содержанию, которое он вмещал.

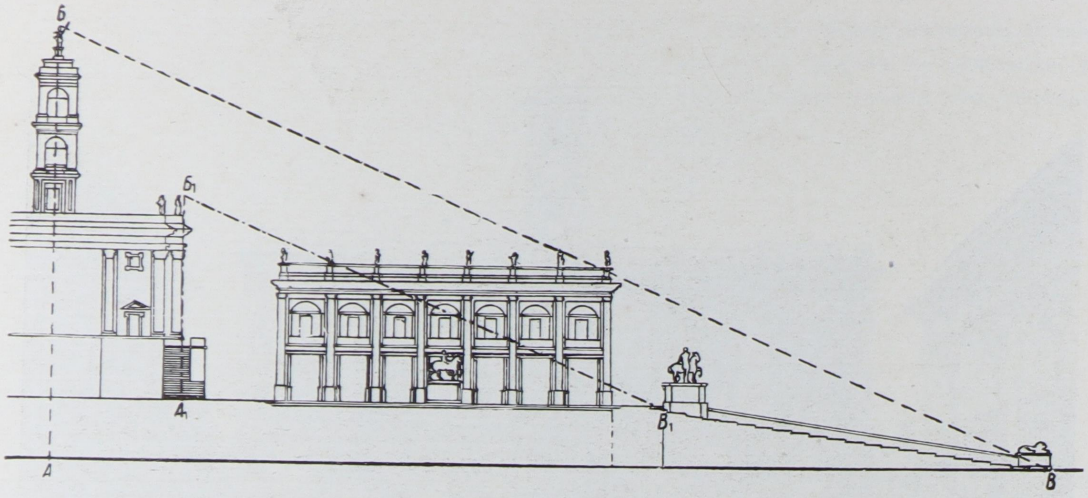
После падения Римской империи в градостроительстве наступил почти тысячелетний перерыв. Только начиная с XI и XII веков, города стали строить крупные здания; в это время архитектурная доминанта уже принадлежала собору.

Период первоначального капиталистического накопления создал новые города и новые центры. Развившись из средневекового города, новый город долго еще сохранял его внешние черты. В течение двух столетий достраивались здания, заложенные в XII и XIII веках, однако, новые центры все более и более развивались с тем, чтобы к XV веку утвердить господство площади. Торгово-общественная площадь первой из площадей эпохи Возрождения стала архитектурным центром города. В борьбе со средневековыми центрами она должна была победить, ибо власть средневековой церкви пошатнулась, а площадь стала центром культурно-политической жизни.

В процессе дальнейшего развития города площадь утратила свое значение. В архитектуре XVIII века крупные дворцовые ансамбли с системой пря-



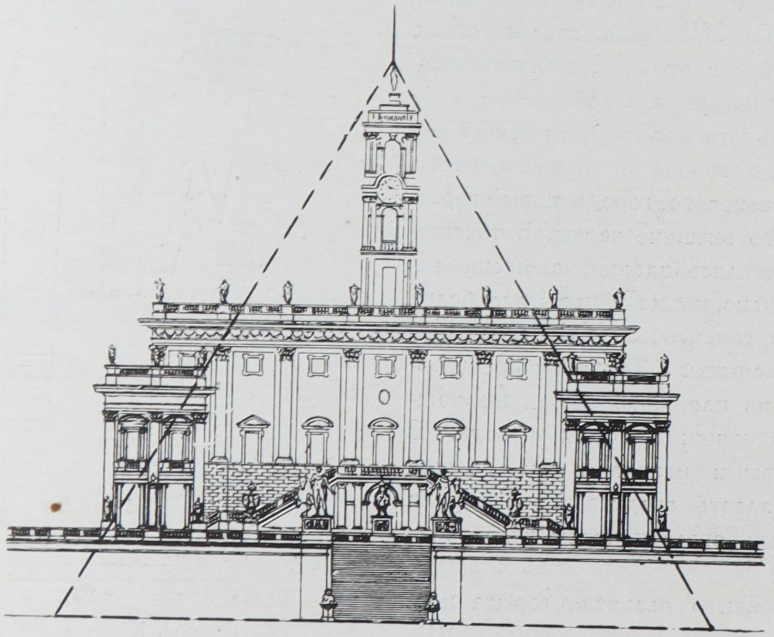
218. Площадь Капитолия в Риме. Анализ построения площади



219. Продольный разрез по площади Капитолия в Риме. Анализ построения

мых бесконечных магистралей завоевали себе доминирующее положение. В основу Петербурга Петр I положил корабельную верфь (209). Таким образом во всех случаях архитектурным центром города становилось то сооружение, которое для данной эпохи и данного города играло главную роль.

Архитектурными центрами Венеции и Сиены служат их главные площади: площадь св. Марка и площадь Кампо. Туристы, посещающие Венецию, изучают город начиная с площади св. Марка. «Кварталы к северу от площади св. Марка», кварталы к «югу», «западу» и «востоку» от площади св. Марка — так построены справочники по Венеции, и это построение оправдывает себя, ибо площадь св. Марка является началом координат целого города. Так же, как и площадь Кампо, она —



220. Рим. Лицевой фасад Капитолия. Анализ построения

221. Венеция до падения колокольни

222. Венеция после падения колокольни

223. Флоренция в 1492 году (по оригиналу берлинского гравюрного кабинета)

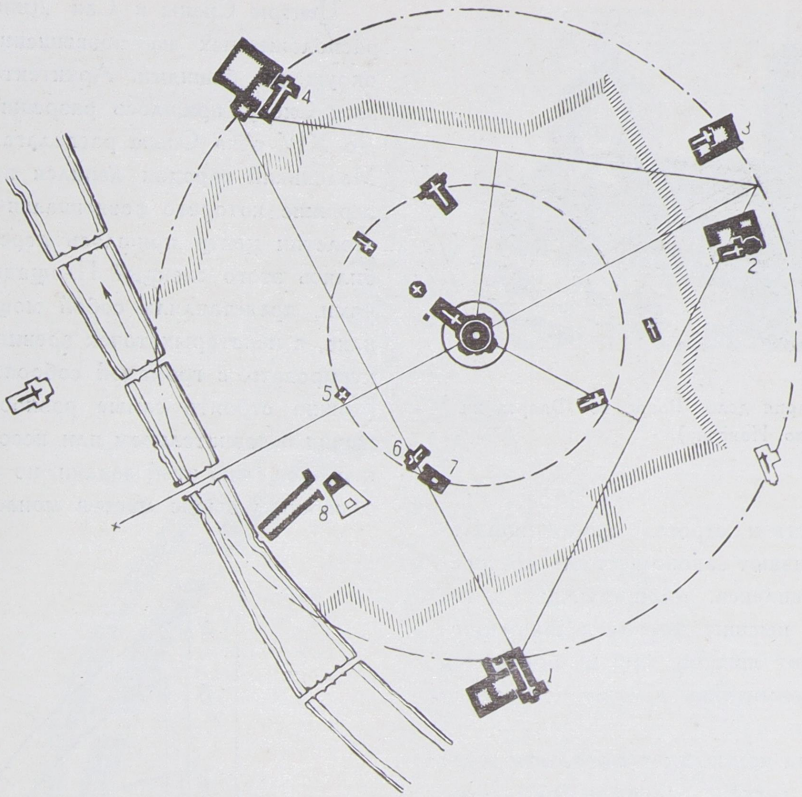
центральное и главное место города, тот пункт, от которого легко вести отсчет. Площадь св. Марка и начинает, и заканчивает город; на этой площади вы чувствуете себя у «главного», у «цели»; здесь сосредоточены и приведены к равновесию все архитектурные силы города; это — архитектурный центр города.

Всякое композиционное единство строится на неравенстве. Там, где слагающие элементы приводятся к равноправию, там нет композиции, нет единства. Город, насыщенный контрастами, оживает. Архитектурное единство скорее будет там, где имеются контрасты. Венеция построена на контрастах. Начиная с общего пейзажа и кончая деталями города, здесь все контрастно: необ'ятная ширь горизонта и тесное сплочение домов, равнина лагуны и вертикали колоколен, ущелья улиц и обширные площади. Принцип контрастов, положенный в основу города, определил собой и архитектурный центр. Площадь св. Марка стала главной площадью города и его архитектурным центром только потому, что она превосходит все, что ее окружает; она — самая крупная площадь города. Ни одна из площадей Венеции не достигает и половины ее размеров (величина площади св. Марка 175 × 58 × 80 метров; вместе с примыкающей к ней Пьяцеттой площадь занимает 20 000 кв. метров). Впечатление о величине площади увеличивается благодаря тому, что рядом с площадью в черте старого, почти не подвергшегося реконструкции, города разбросаны крошечные площади, а улицы, подводящие к ней, узки, тесны и кривы. Глаз, привыкший к стесненным пространствам, поражается размерами главной площади, которая одна среди всех площадей Венеции имеет закономерно построенную форму. Простая прямоугольная трапеция среди хаоса разнородных площадей приобретает значительность законченной формы. Площадь св. Марка достаточно компактна и ориентируется на фронтально поставленный собор (210—214).

Центральная площадь Сиены совпадает с геометрическим центром города (215) и строится почти аналогично площади св. Марка. Площадь Кампо так же самая крупная площадь и теми же способами стремится расширить свои границы. Башни, стоявшие по улицам ди Читта и Рикасоли, создавали вокруг площади кольцо. Входя на площадь, вы воспринимали двойную границу площади; цепь вертикалей, поднимавшихся к небу, раздвигала пространство, площадь становилась обширней (216). Но все это, к сожалению, в прошлом, ибо после разрушения башен площадь не только потеряла свою красоту, но и сократилась в размерах.

Так же, как и площадь св. Марка, главная площадь Сиены принимает простую компактную форму. Старые мастера понимали, что только спокойная форма способна быть архитектурным центром города, ибо «покой», как результат равновесия, есть основной залог монументальности.

Площади, осуществленные в эпоху Возрождения, получили закономерное построение. Эти пло-

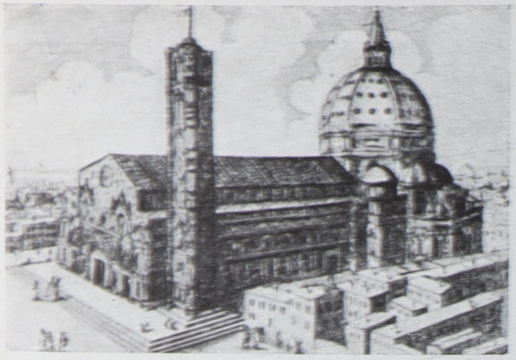


224. Собор Санта Мария дель Фьоре среди крупнейших церквей и дворцов Флоренции. 1 — церковь Санта Кроче; 2 — церковь Аннунциаты; 3 — церковь Сан Марко; 4 — церковь Санта Мария Новелла; 5 — Ор Сан Микеле; 6 — Бадиа; 7 — палаццо Барджелло; 8 — палаццо Веккио и галлерея Уффиций

щади были по большей части главными площадями города; они строились в расчете на ансамбль. Применяя те или иные закономерности, строители стремились достигнуть целостности впечатления, ибо только целая форма или группа форм, приведенных к целостной композиции, способна осуществить свое господство в сложной архитектурной системе.

Рассмотрим примеры. Площадь св. Марка, построенная на закономерной зависимости отдельных ее составляющих частей, является наиболее выразительным архитектурным центром (70, 77, 78). Несколько иначе, но столь же закономерно строятся соборная площадь в Пиенце и площадь Капитолия в Риме (217, 218). Площадь Капитолия одна из самых пышных римских площадей. Вместе с дворцами она образует ансамбль, господствующий в той части города, где в XVI столетии кончался Рим. Площадь представляет собой правильную трапецию, оформляемую фасадами трех палаццо. Форма, размеры и основные членения площади определяются построением об'емов и их деталей. Так, меньшее основание трапеции выводится из среднего членения фасада палаццо Сенаторе, а большее определяется всем его развернутым фронтом. Балюстрада со скульптурами на первом плане соответствует ширине главного палаццо. Глубина площади выводится как функция от высоты здания и строится в прямой пропорции к общей протяженности комплекса (219).

Таким образом, сюда входят и здания, и площадь, и лестница: учитываются точки зрения извне. Лицевой фасад Капитолия (220), взятый с цоколем и лестницей, вписывается в равносторонний треугольник, боковые стороны которого служат диагоналями торцовых фасадов боковых палаццо; этим обеспечиваются цельность комплекса, его концентрированность и подчинение общей руководящей оси.

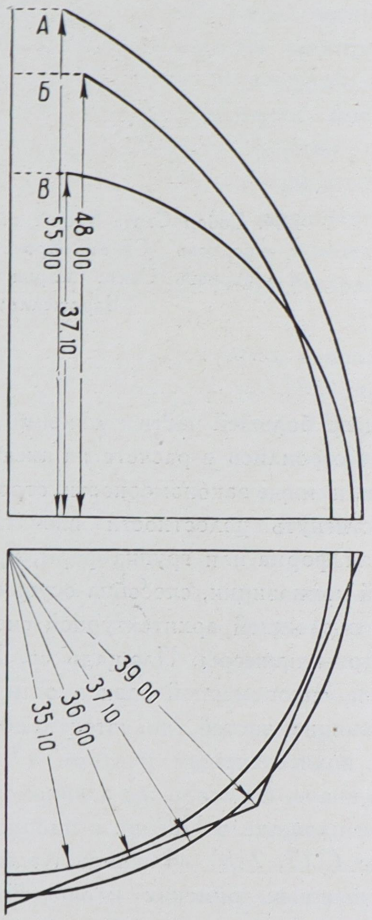


225. Собор Санта Мария дель Фьоре во Флоренции (по Ионсону)

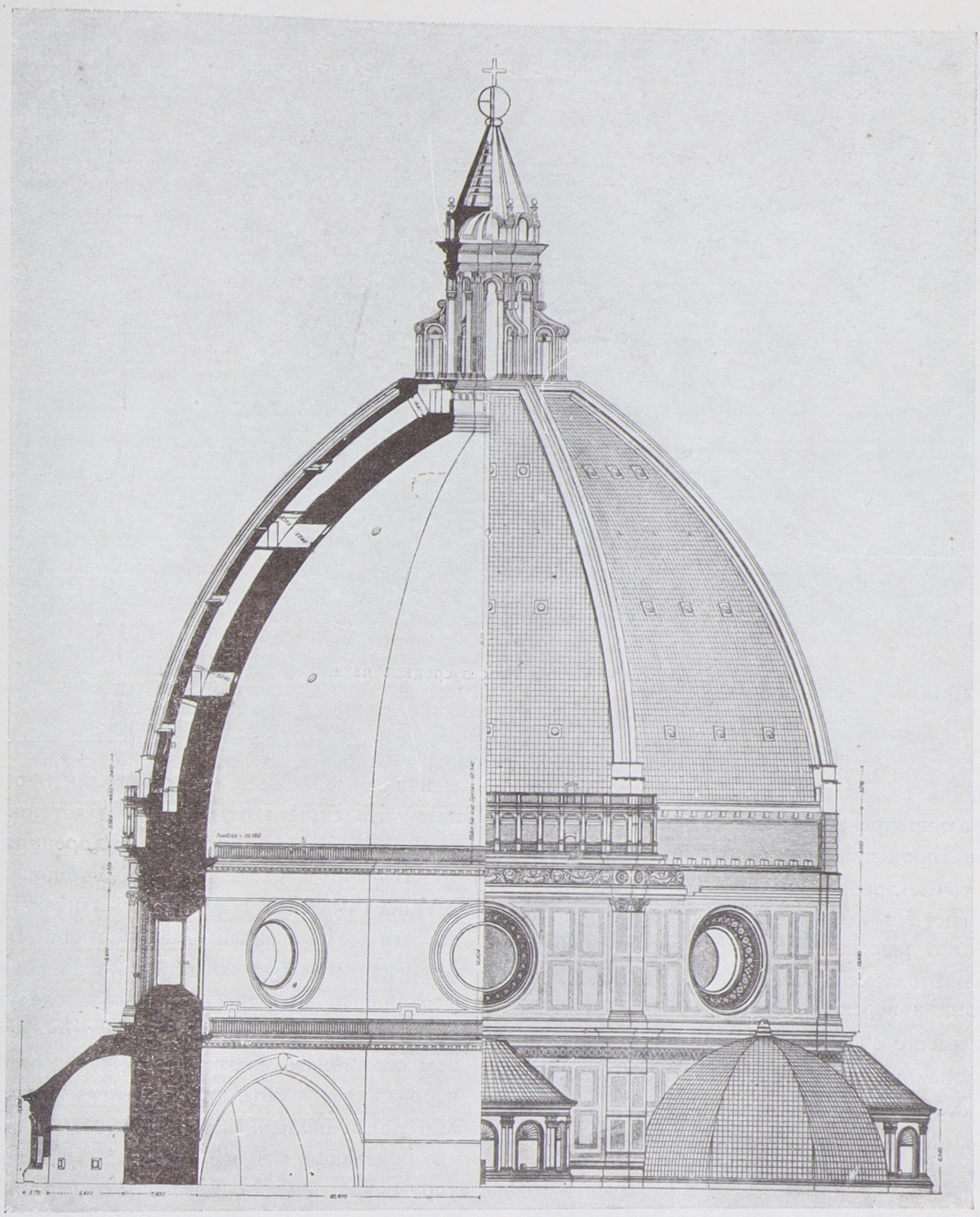
Единая модульность и строгая пропорциональность частей обеспечивают закономерность построения площади, как комплекса, доминирующего в городской системе. Но высшие формы закономерности никогда не бывают явными: они не бросаются в глаза; только в примитивах законы построения становятся заметными.

Для осуществления композиционного господства площади в городской системе далеко не достаточно тех архитектурных признаков, которые мы разобрали. Чтобы площадь господствовала в городе, она должна стать видимой извне и обязательно — с основных городских магистралей. В эпоху Возрождения момент «показа» господствующего комплекса решался различными способами. В каждом случае он зависел от местных условий — строения почвы, характера застройки, направления улиц и внешних загородных дорог. Центральные площади тех городов, которые занимали нагорное положение, нередко окружались башнями. Башни служили не только «per la grandezza della terra» (для величия страны); башни были необходимой принадлежностью центрального ансамбля. Достаточно вспомнить постановление городского совета Сан Джиминьяно (1602), вменявшего в обязанность владельцам башен регулярно ремонтировать башни, а разрушенные восстанавливать заново, чтобы понять, какое значение придавали им современники. Строительство башен регулировалось специальными нормами. В том же постановлении была установлена предельная высота башен для Сан Джиминьяно: башни не могли превышать 51 метра по высоте с тем, чтобы не конкурировать с главной башней города.

Центры Сиены и Сан Джиминьяно — городов, расположенных на возвышенном месте — были окружены башнями. Архитекторам, перестраивавшим Сиену, пришлось разрешить трудную задачу. До XIV века Сиена располагалась вокруг собора. Маленький городок лепился по склону холма, на вершине которого возвышался собор. Но в XIV столетии центр пришлось перенести. Как же добились этого сиенцы? Площадь, окруженная башнями, представляла собой мощный комплекс, однако, с некоторых точек зрения, она не могла конкурировать с громадой собора: собор ее забивал. Можно строить самые разнообразные предположения о сознательном или несознательном подходе к разрешению этой задачи, но тот факт, что рядом с собором вырос массив монастыря Сан Домени-



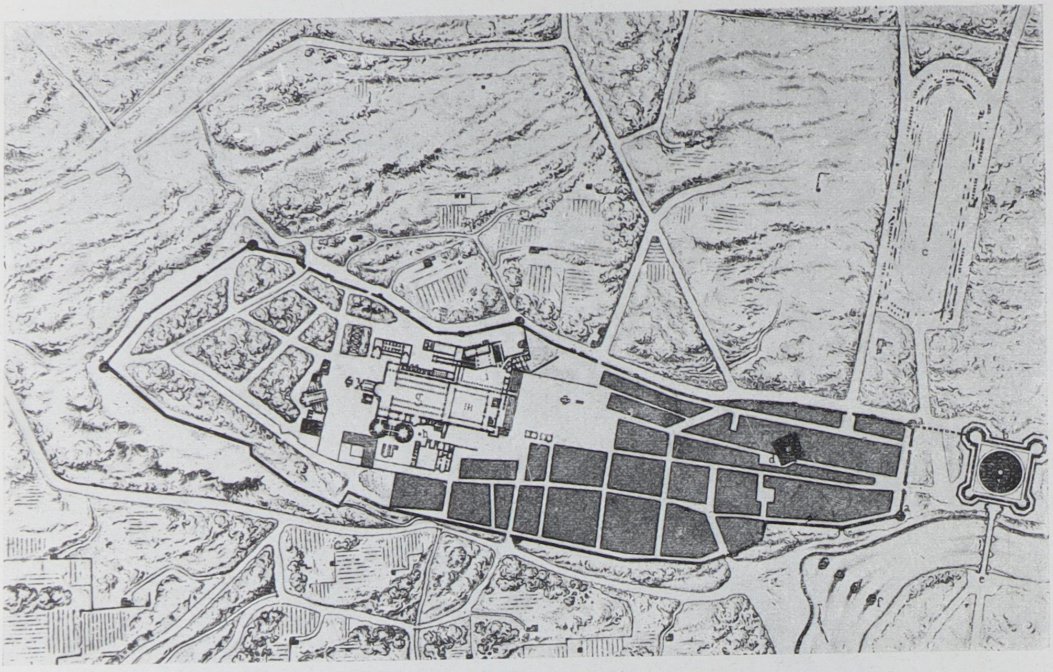
226. Крупнейшие купола мира: А — купол Флорентинского собора; Б — купол собора св. Петра в Риме; В — купол римского Пантеона (цифры даны в старинных флорентинских мерах — scala di braccia florentina)



227. Купол собора Санта Мария дель Фьоре (Брунеллеско, 1420—1434)

ко, есть замечательный факт. Монастырь и собор уравновесили друг друга; действие собора было парализовано, площадь стала архитектурным центром.

Площадь св. Марка как архитектурный центр города, расположенного на ровном месте, требовала иного решения. Чтобы показать площадь городу, необходимо оформить ее высокими зданиями. Другого выхода не было. Ломбардо установил высоту зданий для площади св. Марка, а Скамоцци и Лонгена строго следовали по его стопам. В результате постройки здания старых Прокураций и палаццо

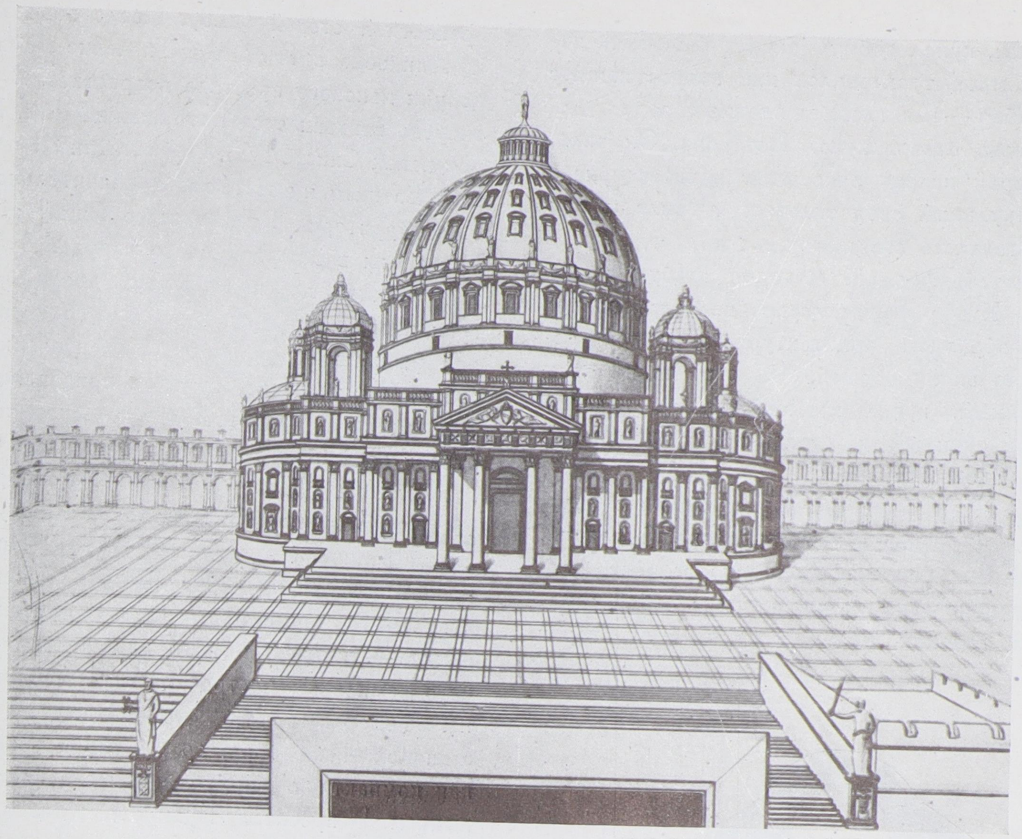


228. Ватиканский Рим в средние века

Реале площадь св. Марка была окружена барьером, значительно превосходившим по высоте средний уровень городских зданий. Но этого мало; с удаленных точек зрения площадь могла исчезнуть; запутанная система улиц требовала ориентирующего маяка. И вот решают надстроить колокольню. В 1438 году Бартоломео Буон возводит верхний пояс колокольни и перекрывает его шатром. Высота колокольни вместе с фигурой ангела достигает 100 метров. Колокольня уже превосходит все башни Венеции, она становится осью города. Чтобы понять значение колокольни, достаточно сопоставить две фотографии: 221 и 222.

Через посредство колокольни влияние архитектурного центра передается на значительные расстояния. Колокольня видна почти со всех площадей Венеции, а в море она служит своеобразным маяком. Во время движения по каналам колокольня воспринимается как перемежающаяся вертикаль, она появляется в просветах улиц и, пройдя стадии увеличения, закрывается новой башней или выростающим фасадом палаццо, чтобы еще и еще раз появиться в иных условиях архитектурного окружения и в каждом случае напомнить о том «главном», что скрыто от глаз наблюдателя.

Архитектурным центром Флоренции является об'ем — купол кафедрального собора. Вплоть до XV века Флоренция не имела архитектурного центра; это был обычный плоский город. В 1294 году флорентинская буржуазия, одержавшая победу над феодальным дворянством, издает следующий декрет: «Принимая во внимание, что является признаком державного благоразумия со стороны великого народа действовать так, чтобы по его внешним делам могли познаваться и мудрость и великодушие его поведения, мы дали приказ Арнольфо, архитектору нашего города, изготовить чертежи и планы для обновления церкви Санта Мария Репарата с величайшим и самым пышным великолепием, чтобы предприимчивость и мощь человеческая не могли никогда ни задумать, ни осуществить более обширного и более прекрасного. Все это должно быть сделано в соответствии с тем, что говорили и советовали самые мудрые люди нашего города, а именно, что не следует начинать общественных зданий и предприятий, если не имеется налицо проекта, который мог бы привести их в соответствие с великим духом, который рождается из стремле-



229. Перспектива собора св. Петра в Риме (с проекта, хранящегося в Ватиканской библиотеке)

ний всех граждан, об'единенных в одной воле»[1]. Этот декрет имел большое значение для строительства Флоренции. Во исполнение декрета в том же 1294 году Арнольфо ди Камбио заложил фундамент собора Санта Мария дель Фьоре. Собору придавалось большое значение, однако нужно думать, что его не предполагали сделать архитектурным центром Флоренции, ибо ряд церквей и монастырей, заложенных в то же время, почти точно воспроизводят его план. Только в XV столетии, когда постройка была доведена до перекрытия, встал вопрос об архитектурном центре.

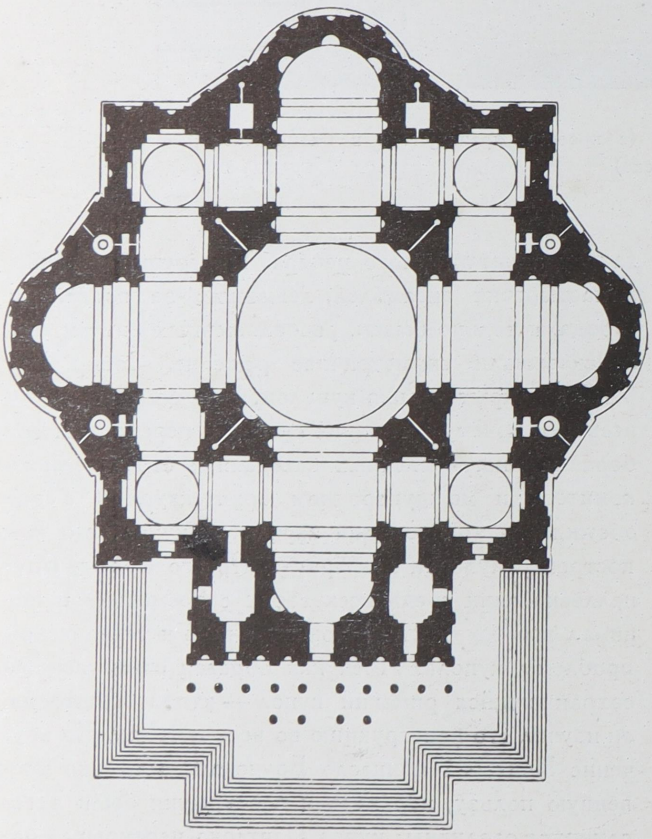
Ко времени окончания собора, строительство которого затянулось на двести с лишком лет, Флоренция успела разрастись настолько, что собор оказался в центре города (223, 224). Исходя из центрального положения собора, Брунеллеско и разрешал задачу архитектурного центра. Три группы крупных монастырских ансамблей, лежавших за пределами города, и кольцо башен, расположенных внутри его, подсказывали симметричное решение. Собор мог быть перекрыт только куполом. Это было ясно для всех. Вот почему в горячих спорах о перекрытии собора на многочисленных заседаниях строительного комитета и международном архитектурном с'езде обсуждался только один вариант — купол. Но как построить купол и как трактовать его форму? Брунеллеско один среди всех своих современников понимал все трудности художественной и технической проблемы купола. Имея как образец единственный сохранившийся римский купол — купол Пантеона, он изучил его конструкцию во всех деталях. Но изучение Пантеона принесло Брунеллеско только косвенную пользу, ибо задачи перекрытия были здесь слишком различны: купол Пантеона перекрывал цилиндрическое здание, купол собора должен был возглавить многогранник; купол Пантеона строился

[1] А. К. Дживелегов, Очерки итальянского Возрождения, Москва 1929.

полуоткрытым, купол собора должен был быть закрытым; Пантеон трактовался как второстепенное здание, а собор — как главное здание города

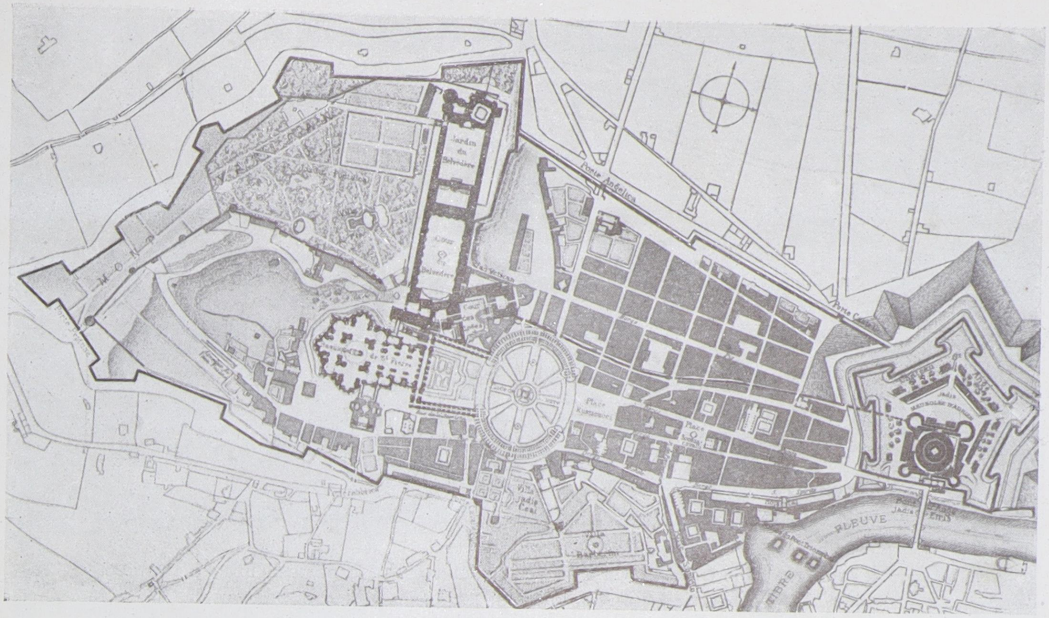
Брунеллеско отверг купол Пантеона. Он знал, что полусферой нельзя разрешить архитектурного центра. Циркульный свод тяготеет к земле и, как бы ни трактовалась его поверхность, всегда будет замкнутой в себе формой. А город требует иного завершения. Купол Брунеллеско является совершеннейшим образцом архитектурного центра, решенного купольной формой. Высоко поднимаясь над Флоренцией, купол возглавляет ее, властно берет в свои руки город, делает осмысленным его построение (225—227).

Собор св. Петра в его современном виде является примером решения противоположной задачи. Ватиканский Рим пережил два периода своего развития. В средние века он представлял собой самостоятельный городок, окруженный со всех сторон крепостной стеной (228). После возвращения пап из Авиньона в 1377 году значение Рима как резиденции папского престола возрастает. В первую же очередь возвышается Ватиканский Рим. В XV веке при папах Сиксте IV и Иннокентии III перестраивается Ватикан, и вместе с ним значительно расширяется территория Ватиканского Рима: строятся новые стены в северной части города. В XVI столетии работы по перестройке дворца принимают грандиозные размеры, а в 1506 году на месте старой базилики по проекту Браманте закладывается собор. То значение, которое придавали папы Ватиканскому Риму и собору св. Петра, не могло не отразиться на его архитектуре. Свой город они мыслили обособленным городом, а собор, как архитектурный центр его, должен был служить символом величия наместников святого Петра. Собор ориентировался на центральное положение в городе. Место определяет характер архитектурного центра — главного здания, главной площади, сложного комплекса, построенного на соединении группы об'емов или группы пространств. Учитывая местоположение собора, архитекторы трактовали его как компактную форму — куб с купольным завершением. В проектах Браманте, Микельанджело и Перуцци собор получил крестообразный план (230); форма греческого креста перетолковывалась на разные лады, крест усложнялся, но компактность плана во всех вариантах сохранялась. Строители держались принципа Брунеллеско: здание, занимающее центральное положение в городе, должно быть компактным. В соответствии со зданием перестраивалась и площадь. Ее должен был возглавить собор, медленно выраставший из остатков базилики. На месте старых построек проектировалось создать грандиозную площадь, которая должна была окружать собой это сооружение и тем самым подчеркивать его центральное положение в городе (229).

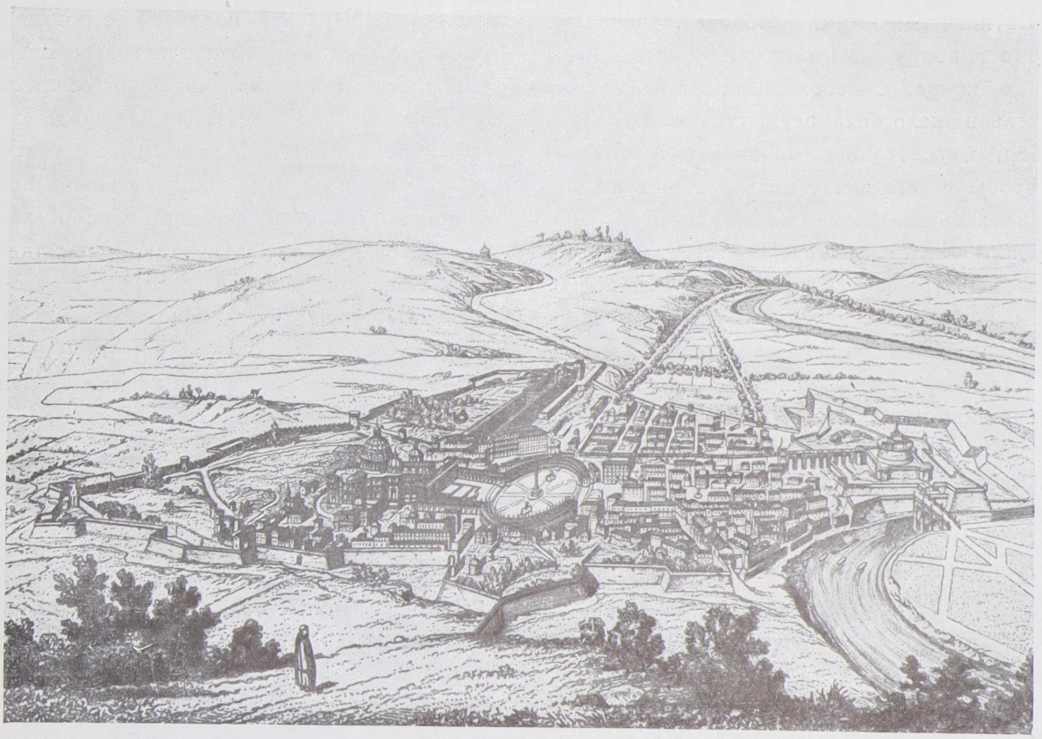


230. План собора св. Петра в Риме по проекту Микельанджело

Второй этап развития Ватиканского Рима был обусловлен укреплением папского могущества на всей территории Рима и в его провинциях. Начиная с середины XVI века в Риме, на левобережной стороне Тибра, вырастает множество новых дворцов и церквей. Центр тяжести строительства перемещается на восток, и мало-помалу Ватиканский Рим сливается с городом. Изолированность папской резиденции стала излишней, ибо Ватикан при всей гран-



231. Современный план Ватиканского Рима



232. Общий вид Ватиканского Рима

233. Площадь и собор св. Петра в Риме. Колокольня и парадный вход в Ватикан (проект Бернини; по гравюре Израеля Сильвестре)

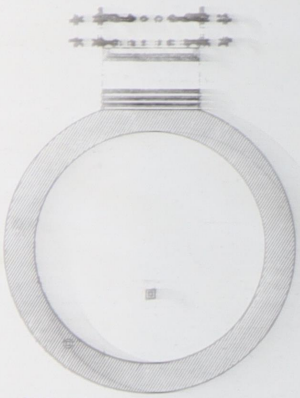
дюжести своих сооружений не мог уже конкурировать с городом, раздвинувшим свои границы вплоть до развалин античного Рима и украсившим себя великолепными зданиями и площадями. Архитектурный центр Ватиканского Рима необходимо было перестроить. Но к концу XVI века собор был доведен почти до конца. С небольшими изменениями проект Микельанджело был осуществлен. Переламывать собор, изумительное произведение искусства, с тем, чтобы на его месте построить новое здание, представлялось нелепым. Поэтому пути реконструкции центра Ватиканского Рима были намечены по линии недостроенного. Собор мог вытерпеть расширение и, кроме того, перед собором необходима была площадь. Система прямых магистралей, соединявших еще неоформленную в то время площадь с тяжелым массивом мавзолея Адриана, подсказывала одностороннее решение. Собор должен был повернуться к городу. И вот, преемники Микельанджело удлиняют тело собора, а Лоренцо Бернини строит перед его фасадом грандиозную площадь (231, 232, 234).

Идея построения площади вылилась из архитектуры собора. Собор вместе с площадью должен был стать «частным центром» Рима. Писанных документов, освещающих проблему создания собора и площади как архитектурного центра, до нас не дошло, но чертежи и проекты того времени дают нам возможность прочесть мысли авторов и утверждать, что эта проблема ставилась вполне отчетливо. В самом деле, сравнивая серию проектных планов площади св. Петра (235—238) с осуществленным планом (239), мы получаем строгую последовательность, иллюстрирующую развитие идеи. Первый проект, предусматривающий оформление входа в Ватикан (233), оставлял площадь хаотической. Этот проект был отброшен. Та же участь постигла все те проекты, где площадь решалась изолированной, замкнутой формой. Собор как архитектурный центр требовал такой площади, которая была бы органически связана с его массивом, площади открытой, глубоко врезающейся в город, об'единяющей его с системой улиц и бесконечным морем домов. Такое решение дал Лоренцо Бернини в своем последнем варианте (239—241). Рассмотрим его.

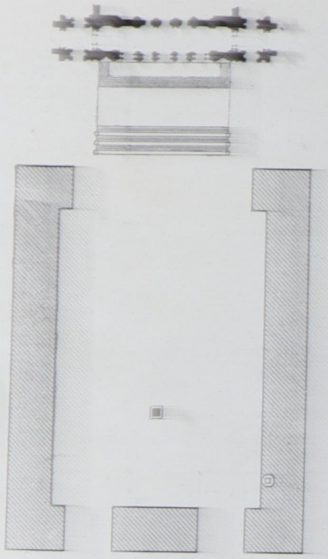
План основной части собора строго закономерен. Его очертание может быть приведено к двум пересекающимся квадратам, вписанным в круг (242). Продолжая стороны фронтально лежащего квадрата (ББ), мы получаем ширину сквозного пролета площади (ВВ и ГГ). Прямая, соединяющая проекцию креста О с краем портала А, дает точку В, начальную точку колоннад. Ширина колоннады (ВГ) равна диаметру круга (ДД), в который вписывается план собора; расширение малой площади в

234. Рим. Тибр у моста св. Ангела. Вдали—собор св. Петра, справа—замок св. Ангела

сторону соборного фасада выводится из параллельности прямых КВ и ДИ. Так строится план площади, полученный Бернини из плана собора. Но подобно этому из лицевого фасада собора вторично выводится площадь и вместе с нею высота колоннад. Фасад собора построен на строгой пропорциональности частей. Собор и боковые колоннады, взятые по лицевому фасаду, строятся на двух треугольниках $АОА_1$ и $БОБ_1$ (245). К моменту начала строительства площади в руках Бернини были членения $ВВ_1$ и $ГГ_1$. Закрепив точки А и $А_1$ колоннадами, он еще раз связал ось овальной площади с собором, ибо ширина соборного фасада ($ГГ_1$) вошла в построение как средняя пропорциональная между $АА_1$ и $ВВ_1$. Высота колоннад, оформляющих площадь, определяется из пересечения прямой ИВ и диагонали $АГ_1$ в точке К. Продольный разрез по собору и площади (246) снова подтверждает их единство. Размеры овальной и трапециевидной площадей, образующих собой площадь св. Петра, строго согласованы с условиями видимости. Так, от начала овальной площади мы видим собор со всеми его куполами. С середины площади, отмеченной обелиском и фонтанами, исчезают боковые купола, а с порога трапециевидной площади в тело здания погружается главный купол. С этой точки зрения мы видим только первый план собора: обширную плоскость, расчлененную пилястрами, и каскады ступеней. Оформление площади и детали подчиняются тем же законам, на которых построены площадь и собор. Если площадь трактуется как часть собора, как промежуточный элемент между собором и городом, то так же решается и оформление ее. Чтобы обеспечить постепенность развития массы собора и связать ее с площадью, Бернини оформляет колоннадой овальную площадь, а трапециевидную обносит стеной (243, 244). Место для обелиска и фонтанов устанавливается из построения площади (242); каждый из них выполняет функции координирующего элемента (244, 247). Таким образом здание и площадь со всеми ее деталями решаются как еди-



235. Проект площади св. Петра в Риме (Бернини, 1-й вариант)



236. Проект площади св. Петра в Риме (Бернини, 2-й вариант)

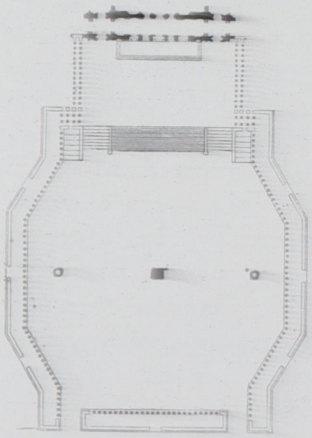
ное целое. Так же, как и во всех разобранных нами случаях, здесь построен ансамбль. Единство для архитектурного центра является непременным условием, ибо подчинять себе сложные и многообразные комплексы, господствовать в архитектуре города могут только те сооружения, которые имеют крепкую организацию.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ГОРОДСКОЙ СИСТЕМЕ

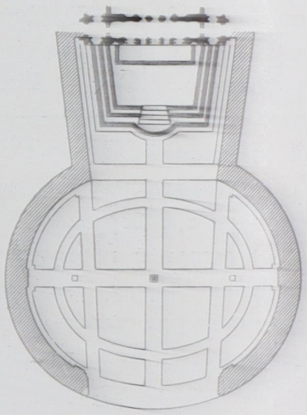
Влияние архитектурного центра, как основного элемента в городе, имеет свои пределы. С увеличением города оно может быть ослаблено или потеряно вовсе. Каждому центру может соответствовать лишь строго определенная «нагрузка», превышение которой влечет за собой нарушение соподчинения элементов, составляющих крупные комплексы, и следовательно, распад целого. Многие из старых городов, имевших целостное архитектурное построение, утратили его только в силу увеличения своей территории.

Не подлежит сомнению и то обстоятельство, что с увеличением размеров города нельзя сохранить единство путем усиления его архитектурного центра, ибо условия соизмеримости между человеческой фигурой и доминирующим комплексом, с одной стороны, и соответствие масштабов центра и окружающих его построек, с другой, имеют чрезвычайно большое значение. Собственно, эти условия и устанавливают пределы реального и оптического масштаба для архитектурного центра. В самом деле, целостность об'емно-пространственной композиции города и главенство центрального ансамбля в нем возможны лишь в том случае, когда и то и другое измеряется единой меркой. Нетрудно убедиться в этом, взяв для примера любой из средневековых городов, построенных вокруг собора. Готические соборы, рассчитанные на подавление зрителя грандиозностью своих форм, теряют свойства архитектурного центра, так как их измерители не соответствуют среднему модулю окружающих зданий (248).

Пространство, лежащее между зрителем и об'ектом наблюдения, играет большую роль как причина, ослабляющая влияние центра. Крупное здание, помещенное в глубине перспективы очень длинной прямой магистрали, обесценивается активностью ближних планов; здание теряется (Версаль, Карлсруэ, Ленинград). Вот почему только города-пигмеи имеют один композицион-



237. Проект площади св. Петра в Риме (Франческо Рейнальди)



238. Проект площади св. Петра в Риме (Бернини, последний вариант)

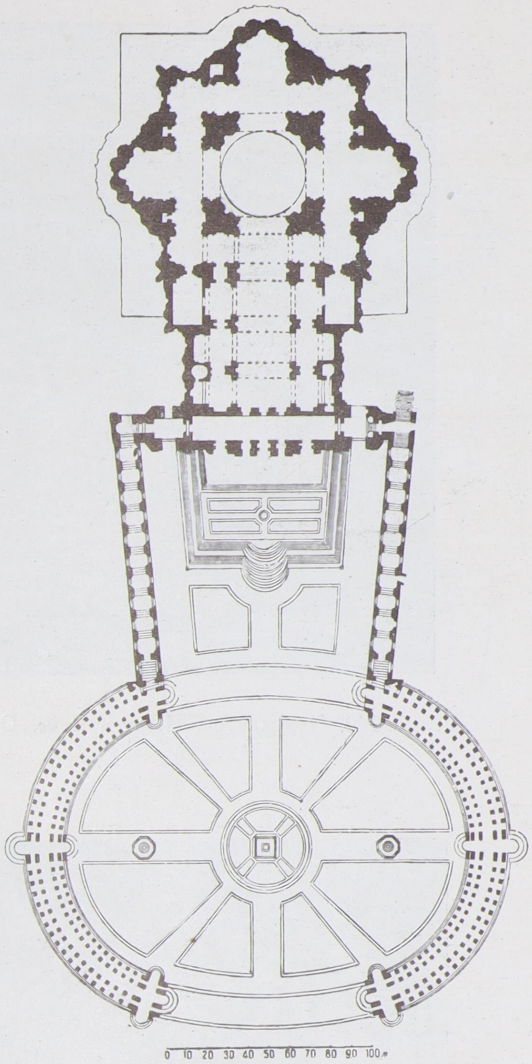
ный центр; большие города всегда многоцентренны.

Необходимость расширения сферы влияния архитектурного центра на примерах исследуемых нами городов приводит к созданию «частных центров» и введению вспомогательных элементов, повторяющих формы центральной группы.

В Венеции вспомогательными элементами служат церкви. Начинаясь крупным ансамблем в центральной части города (собор св. Марка, монастырь св. Георгия, Санта Мария делла Салюте), они распространяются по всей его территории. Церкви проникают в самые отдаленные уголки города и несут с собой те архитектурные признаки, которые были положены в основу композиционного центра. Большинство церквей получило вертикальное построение. Строить церкви высокими было необходимо, ибо город представлял собой плотную массу, изрезанную ущельями улиц. Строительство церквей, начатое еще в XI столетии, в течение шести веков строго следовало по одному пути: церкви строились вдоль каналов, на некотором расстоянии от берегов. В результате такой последовательности Венеция получила интереснейшую цепь вертикалей. Большой канал — основная магистраль города — украсился ажурными фасадами палаццо, а сверх палаццо, выглядывая из-за крыш или появляясь в просветах малых каналов, выросли вертикали колоколен (249, 251).

Применяя церкви и колокольни как средство расширения сферы влияния архитектурного центра, строители наделяли их родственными ему признаками. Так, например, большое значение в Венеции получили колокольни романско-византийского типа. Этот тип берет свое начало от колокольни св. Марка, одной из самых старых башен города. Большинство колоколен, построенных в эпоху Возрождения, сохраняет черты колокольни св. Марка. Как правило, монолитный стержень расчлененный, вертикальными поясами, завершается легкой галлереей; в некоторых случаях галлерея получает шатровое завершение. Но, приближаясь к форме колокольни св. Марка, ни одна из башен не копирует ее. Колокольня остается самой мощной вертикалью; да иначе и не может быть, ибо она — ось города и элемент архитектурного центра.

Наряду с колокольней большое распространение получает купол. Купол собора св. Марка находит признание в постройках последующих эпох. Церковь

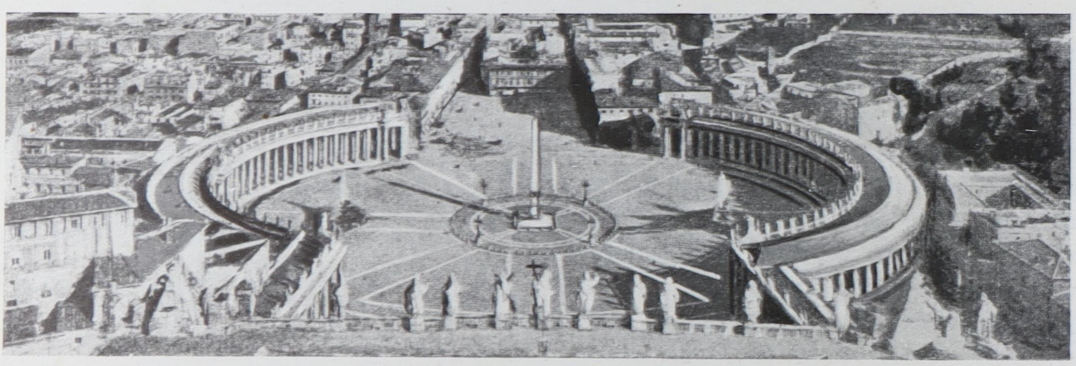


239. Площадь и собор св. Петра в Риме. Современный план

Иль Реденторе, Санта Мария де Мираколи, Сан Джорджо Маджоре и Санта Мария делла Салюте (250) получили купольное завершение; каждый из этих куполов по-своему трактует купол собора. Распространение типа не ограничивается повторением основной формы купола; характер покрытия и барабан являются общими почти для всех решений. Но, так же, как и в колокольнях, это родство никогда не принимает форм стандарта.

Чем дальше от центра, тем менее значительными становятся купола и башни. Если купола собора св. Марка имеют наиболее чеканную форму и благодаря

240. Площадь св. Петра в Риме. Общий вид (Бернини, 1667; с гравюры Пиранези)



241. Площадь св. Петра в Риме. Вид из окна центрального купола

приподнятости над барабаном кажутся статичными и легкими, то купола остальных церквей по своей форме менее определенны и менее статичны.

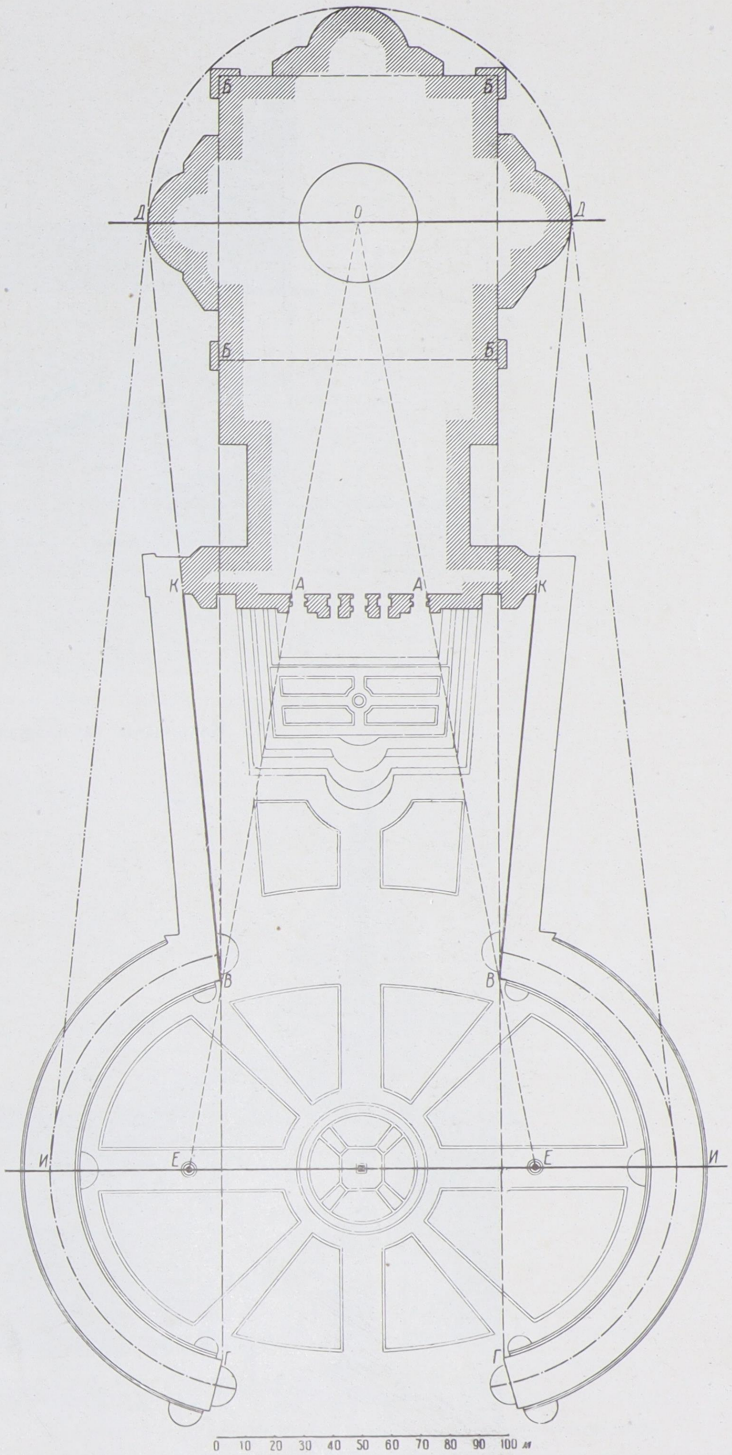
С изменением формы купола, изменяется его местоположение. Собор св. Марка есть часть господствующего комплекса; он стоит у подножия колокольни и своими формами должен охранять покой целого. В соответствии с этим форма собора трактуется, как куб, а завершение решается пятиглавием. По мере удаления от центра города купола церквей все больше и больше отодвигаются на задний план. В церкви Санта Мария де Мираколи (252, 253) купола располагаются у стены алтарного фасада. Тот же закон распространяется на колокольни: церкви, удаленные от центра, не имеют колоколен перед лицевым фасадом. Колокольни относятся на задний план (Иль Реденторе, Санта Мария делла Салюте); вместе с куполами и растя-

нутым телом здания они создают впечатление движения и неуравновешенности. Центр тяжести здания уже лежит вне его.

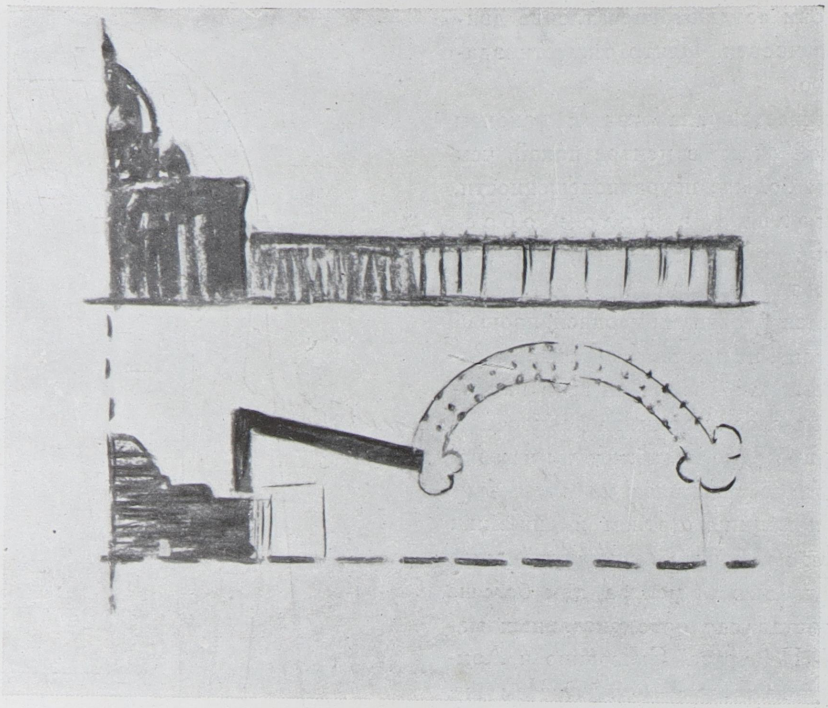
Невольно напрашивается аналогия с законом действия центробежной силы: в центре покой, чем дальше от центра, тем больше неуравновешенности, больше движения. Только в целом обретается гармония равновесия, но отдельные элементы ее не имеют.

Венеция, застроенная десятками церквей, прошла через несколько стилевых периодов. И Готика, и Ренессанс, и Барокко оставили в Венеции свои памятники. Каждый стиль по-своему понимал равновесие: в каждом стиле что-либо одно преобладало: или покой, или движение. Однако, несмотря на отсутствие стилевой общности, принципы статики и динамики для Венеции получили исключительную стройность: в центре покой, чем дальше от центра, тем больше движения. Что же заставляло ортодоксальных мастеров Ренессанса — Палладио, Сансовино и Ломбардо — создавать динамические формы? Чем же, как не стремлением разрешать форму в связи с целым — с городом и центром, лежащим вне этой формы, — можно об'яснить это явление? Только обесценением второстепенных зданий, затеснением и неполным показом их, можно было добиться преобладания архитектурного центра. Во имя построения целого искусство сломало каноны стилевых принципов.

Рассмотренные нами приемы архитектурной организации зданий остаются в силе по отношению к планировочной структуре: чем дальше от центра города, тем крупнее становятся площади, и, наоборот, площадь св. Марка окружают крошечные площади — ступенчатые утолщения улиц, расширяющихся перед фасадами церквей. Постановка на второстепенных площадях церквей и главных зданий никогда не обеспечивала им фронтального аспекта: преобладали точки зрения в профиль или с угла; площади, расположенные перед фасадами этих зданий, делались неглубокими, и лишь площадь св. Марка, одна среди всех площадей Венеции, получила фронтальную ориентацию на фасад собора и глубокую перспективу, обеспечивающую видимость главной картины. Таким образом, создавая архитектурные центры в крупных городах, строители всеми средствами добивались сохранения единства. Центр они строили на принципах контраста по отношению к тому, что составляет собой город.

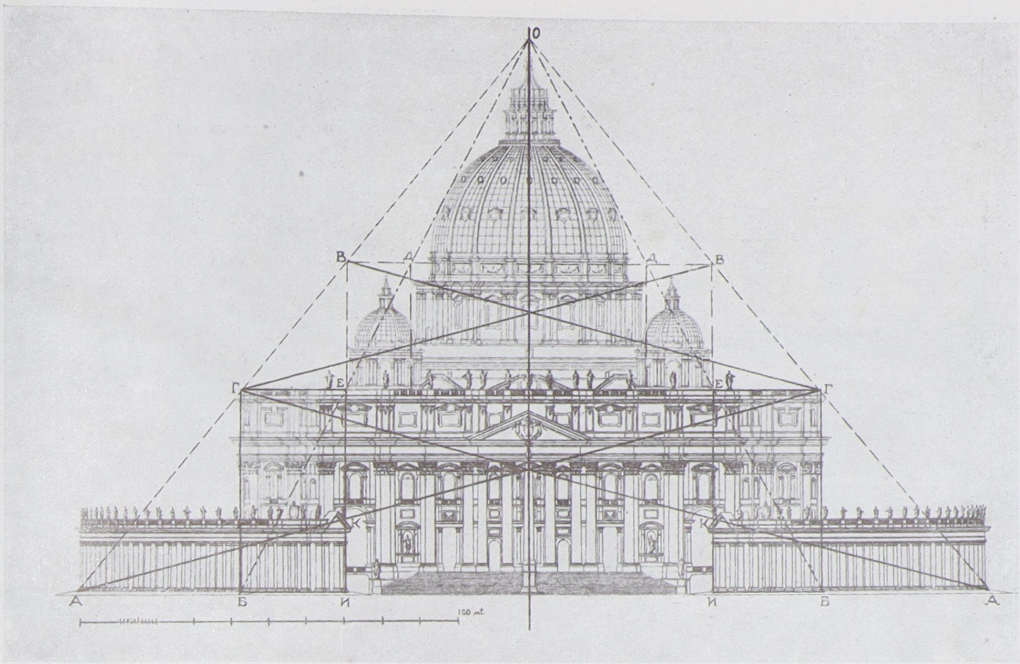


242. План площади и собора св. Петра в Риме. Анализ построения

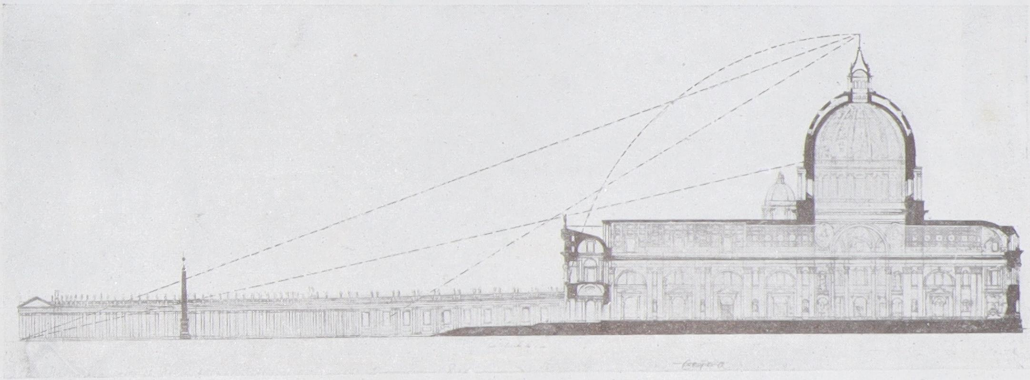


243. Колоннады на площади св. Петра в Риме. Схема

244. Площадь св. Петра в Риме. На заднем плане — Ватиканский дворец



245. Фасад собора св. Петра в Риме. Анализ построения



246. Площадь и собор св. Петра в Риме. Продольный разрез

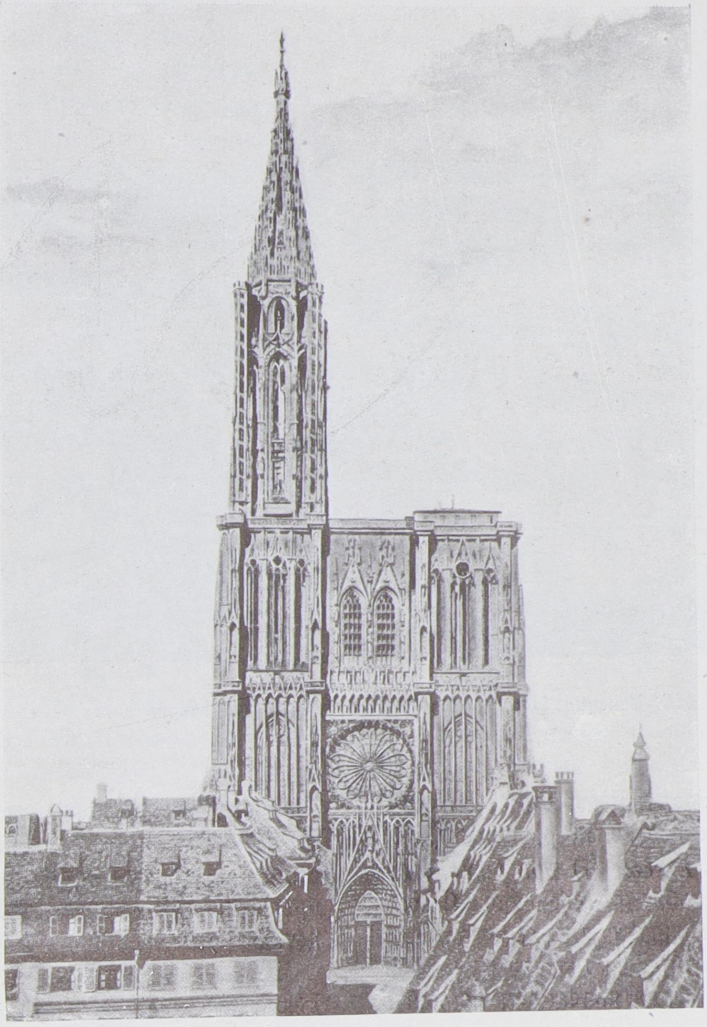
Активность центра они доводили до грани наивысшего напряжения, но если влияние центра оказывалось для города недостаточным, тогда прибегали к вспомогательным элементам и частным центрам.

Законченность архитектурной композиции неизбежно связывается с установлением границ города, с определением «начала» и «конца» его. В большинстве феодальных городов эта здача решалась архитектурной крепостных стен и ворот. В эпоху Возрождения крепостной характер города еще продолжает существовать, ибо борьба с феодализмом еще не кончена, централизованные государства переживают первую стадию своего развития и капитал нуждается в охране городов — своих метрополий. Одна ко с усовершенствованиями военной техники стены делаются менее и менее надежным средством защиты. В некоторых городах стены заменяются

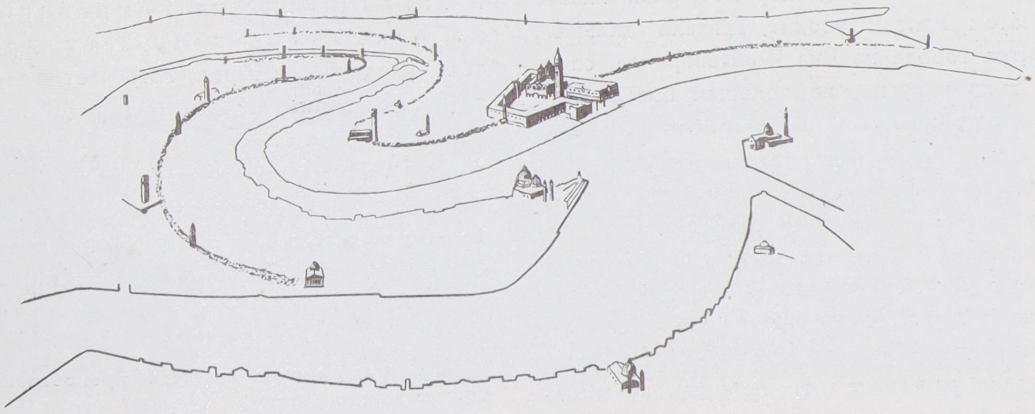
247. Фонтан на площади св. Петра в Риме

земляными укреплениями и специальными фортами, охраняющими подступы к городу. С потерей своего значения стены перестают быть заманчивой архитектурной темой; вместо стен, как средство решения композиционного начала и конца города, используются дворцы, церкви, площади и загородный ландшафт.

Итальянские города дают этому множество примеров. Рассмотрим Сиену. Планировочная сеть города строится на сочетании семи основных улиц, со-



248. Страсбургский собор. Лицевой фасад. В постройке принимали участие Эрвин, Ульрих фон Энсинген, Клаус фон Лар. Иоган Хюльц (1250—1439)



249. Башни Венеции. Схема

250. Венеция. Церкви Иль Реденторе и Санта Мария делла Салюте

ответствующих семи загородным дорогам. Конечные узлы каждой улицы решаются по-разному (254, 255). Виа Романа (255, деталь А) при выходе из города делает излом, обходя часовню. Фасад часовни служит тем заканчивающим элементом для улицы, на который ориентирован конечный участок ее. За зданием часовни город кончается: широкая аллея оформляет дорогу, подводящую к воротам — месту въезда в город. Виа дей Писпини (255, деталь Б) подходит почти вплотную к чудесной маленькой площади, лежащей против нее, и, раскрыв в просвете входа на площадь портал церкви, плавным поворотом кривой уводит зрителя дальше. Идя от центра города по Виа Фонтенбранда, спускающейся вниз упругим, но вольным поворотом, мы упираемся взглядом в зеленый скат холма, сплошь поросшего кустарником, над которым, вздымаясь вверх, господствует громада Сан Доменико. Второстепенные улицы города тоже не остаются в заброшенности: каждую из них оформляют, сообразно с ее значением в городской системе. Виа дей Росси (второстепенная улица) заканчивается аркой, за которой простирается площадь-лужайка (255, деталь В). Аллея рассекает эту площадь зеленым коридором, подводящим к фасадам монастыря Сан Франческо и оратории, расположенной рядом с ним. За монастырем почва понижается, открывая просторы полей, лежащих за городом. Аналогично предыдущему решается узел порта Овиле (255, деталь Г).

Но все это еще половина задачи. Улица, выходящая из города, одновременно служит входом в него. Совмещение этих двух задач, казалось бы, рождает противоречие между ними; однако архитекторы и здесь простыми средствами достигают блестящих результатов. Элементы, начинающие и заканчивающие композицию города, разобщаются друг от друга. Зритель, входящий в город, встречает въездные ворота — композиционное начало города, но, следуя далее, проходит мимо тех ансамблей, которые заканчивают город, почти не замечая их, ибо улица построена с таким расчетом, чтобы скрыть от него то, что уже не имеет значения для хода к центру: она огибает эти здания и площади или показывает их вкось, в раккурсе, в большинстве случаев неполно.

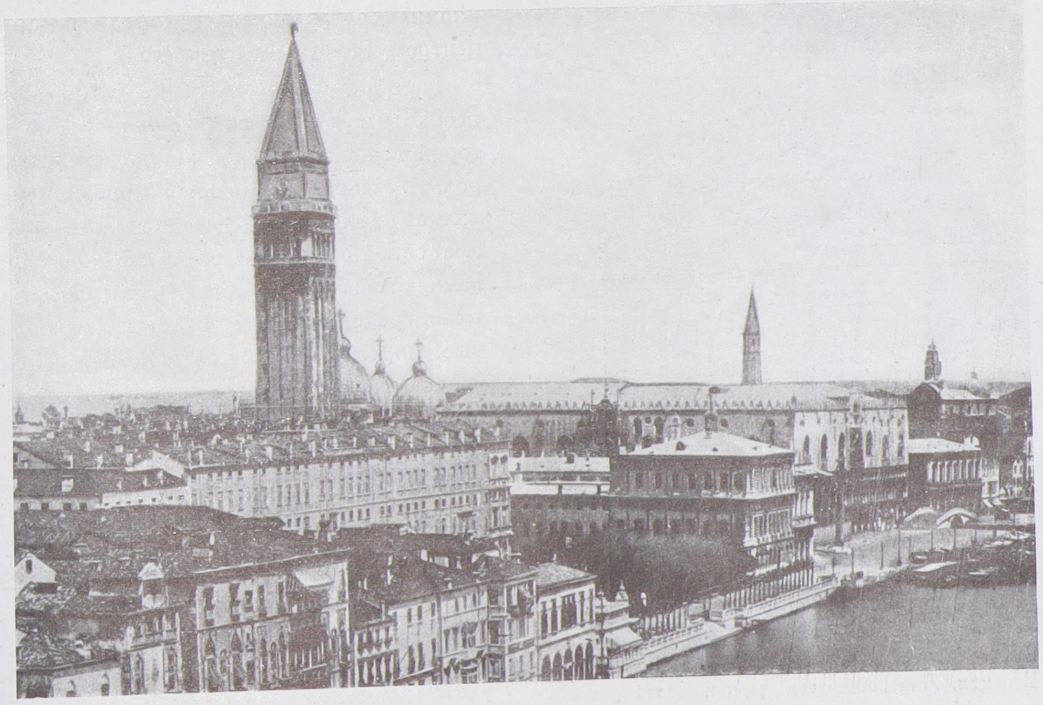
Венеция никогда не имела крепостных стен. Стеной служила лагуна. Однако стремление решить город как замкнутое объемно пространственное це-

лое приводит к закрытию далеких перспектив. Улицы и каналы пересекаются висячими мостами или замыкаются ансамблями церквей и палаццо Не случайно напротив Пьяцетты возникает монастырь св. Георгия: в нем замкнутость пространства площади находит свое оправдание.

Границей Венеции является море. С набережных, из устьев каналов и даже из внутренних территорий города, оно то сквозит, пробиваясь между строем палаццо, то вдруг прорывается гладью равнины. Строгая полоса горизонта не исчезает из памяти, и — ясно — задача решения границы не могла обойтись без него. По окраинам города, охватывая его со всех сторон, вырастают башни — вертикали, пересекающие горизонт. Сочетанием вертикалей с этой мощной прямой и можно об'яснить то впечатление архитектурной законченности, которое оставляет после себя этот город.

ВЫВОДЫ

Единство планировочной структуры складывается из учета архитектором «главного» и «второстепенного» в городе; из правильной расстановки планировочных элементов согласно их социальной и функциональной значимости. Внешне это выражается в выделении архитектурно доминирующих элементов города (главных площадей, главных улиц и т. д.), в построении второстепенных элементов, исходя от главного, в увязке форм площади с формами траекторий улиц, к ней примыкающих, в учете человека как движущегося наблюдателя, способного воспринимать комплексы во все новых и новых аспектах. К этому еще необходимо присоединить учет естественно-географических условий, имеющих большое значение в образовании планировочной структуры. В самом деле, если мы будем рассматривать план города как отвлеченный «рисунок», как «узор», без учета условий рельефа, стран света, окружающего природного ландшафта, то кажущаяся закономерность этого плана на деле может оказаться нереальной. Проблема архитектурного единства планировочных элементов становится понятной для исследователя и вместе с тем разрешимой для проектировщика тогда, когда место для города глубоко изучено, прохожено, промерено: когда архитектор знает его наизусть. Знание естественно-географических условий позволяет архитектору полно разрешить вопрос планировки и застройки.



251. Венеция. Башни по каналу св. Марка

оно открывает ему глаза на те композиционные возможности, которые в каждом конкретном случае подсказывает природа. Не может быть такого случая, чтобы города стали стандартными. При всей типизации строительства условия климата, рельефа, национальные и производственные особенности внесут свои коррективы.

Ценнейшими принципами, лежащими в основе архитектурного единства планировочной структуры города, нужно считать принципы организации зрительного восприятия, последовательно проведенные в архитектуре Венеции, Флоренции и Сиены. Соподчинение форм площадей и траекторий улиц, как мы видели, преследовало единую цель организовать восприятие города таким образом, чтобы во всех случаях была сохранена последовательность раскрытия картин. Если город имел криволинейную систему магистралей, то восприятие рассчитывалось на постепенное нарастание форм; если в городе преобладали прямые магистрали, то восприятие рассчитывалось на внезапность. В первом случае мы имели площади криволинейной или сложной формы, неравномерное оформление уличных фасадов и одностороннее замыкание уличных перспектив. Во втором — структура города изменялась. Прямая улица обусловливала правильные формы площадей, ориентацию здания на фронтальный аспект и замыкание перспектив по оси улицы. Глубина содержания этих архитектурных приемов станет для нас понятной тогда, когда мы научимся рассматривать город как единое целое, ибо моменты организации зрительного восприятия решают городской пейзаж.

252. Венеция. Лицевой фасад церкви Санта Мария де Мираколи

Венеция, Флоренция, Сиена и Ватиканский Рим дают богатейший опыт в смысле решения архитектурных центров города и вспомогательных элементов в городской системе. Композиционное господство архитектурного центра (площади, здания или группы зданий) становится возможным при наличии следующих общих условий:

а) значительного преобладания архитектурного центра над окружающими его сооружениями и

б) соподчинения между тем и другим.

Архитектурная композиция города — прежде всего композиция больших масштабов. Город познается во времени, влияние больших пространств играет для города существенную роль. Поэтому, чтобы почувствовать закономерность архитектурной структуры города и воспринять архитектурный центр, необходимо значительное преобладание центра, необходимы контрастные отношения между зданиями, составляющими город, и архитектурным центром, возглавляющим его.

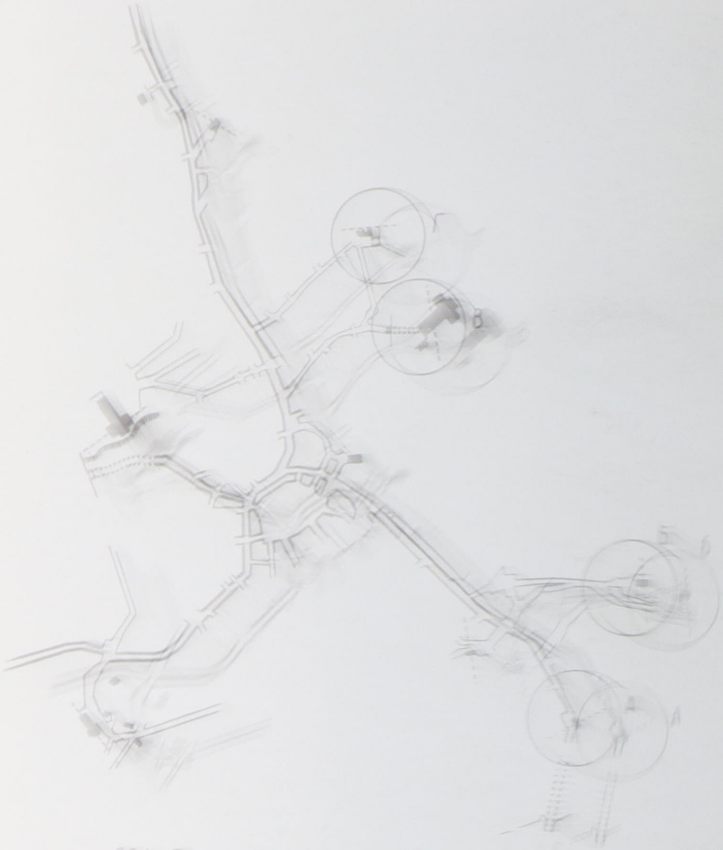
При построении архитектурных центров города необходимо считаться с условиями той среды, в которой возникает город. Ландшафт играет большую роль в формообразовании города. Распределение холмов, долин и гор, сочетание неровностей рельефа с водными поверхностями и зелеными массивами, отношение ландшафта к странам света и цветовая среда — все это представляет собой такие данные, мимо которых пройти нельзя. Природа может подсказывать композицию целого города, а в ряде случаев обусловливать такие решения, которые будут целесообразны только для данного места, для данных природных условий.

Анализ городов итальянского Ренессанса показал, что в тех случаях, когда город создавался в расчете на построение единства, всегда учитывались внешние природные условия. Венеция и архитектурный центр ее — площадь св. Марка — построены с учетом плоского места и моря, окружающего город. Центры Флоренции, Сиены и Рима, возглавляя го-

253. Венеция. Алтарная часть церкви Санта Мария де Мираколи (Пьетро и Гуллио Ломбардо 1481—1489)

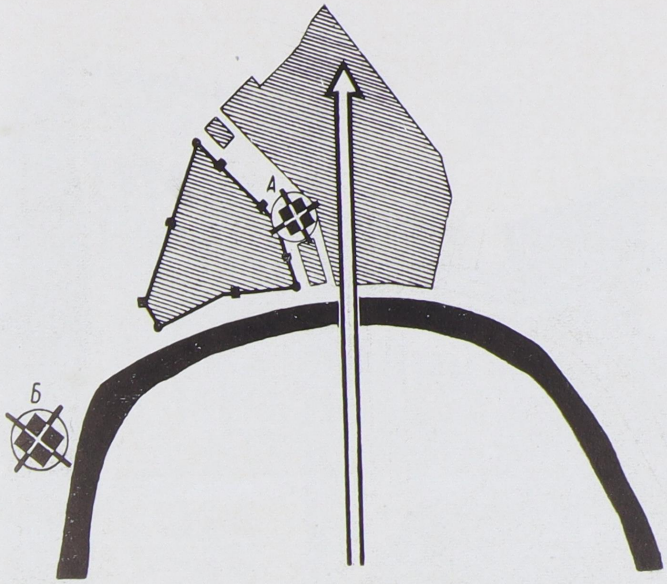
род, каждый по-своему отображают гармонию природного ландшафта.

Подобно этим городам была построена и старая Москва. Москва сложилась по типу средневековых крепостей. Город занял самой природой укрепленное место: с юга протекала Москва река, с севера и северо-запада Неглинка. Оставалось защитить город с востока. Глубокий ров прошел через загородное поле и соединил воды обеих рек. Москва стала крепостью. Стратегические достоинства старой Москвы в данный момент нас не интересуют. Москва как средневековая крепость давно умерла, но Москва, как город, и Кремль, как центр современной Москвы, продолжают жить. Кремль удивляет нас и своей архитектурой, и расположением по отношению к природе. В самом деле, место для старой Москвы было выбрано очень удачное. На много верст вверх и вниз по



254. Сиена. Схема конечных узлов города

255. Сиена. Детали конечных узлов города.



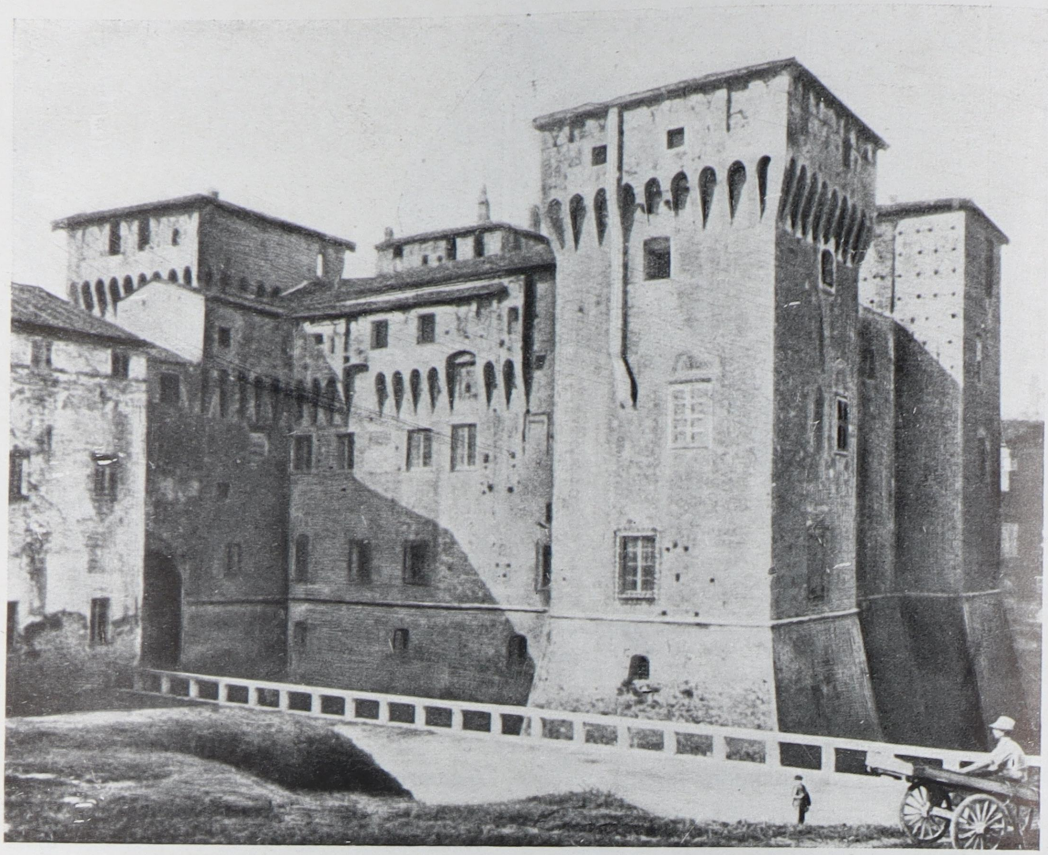
256. Москва. Старый город. А — храм Василия Блаженного
Б — храм Христа спасителя

Кремль стал центром композиции города уже благодаря тому, что в природе, его окружавшей, была гармония. Человеку не нужно было ее создавать. Долина реки, раскрытая на юг, делает поворот, почти симметричный по отношению к меридиану. Левая ветвь долины равноценна правой. Здесь полное равновесие. Вот почему старый город, стоящий на этой оси — оси равновесия ландшафта, так прочно утвердился.

С перестройкой Москвы не раз возникали идеи перенесения центра города, но все они окончились неудачей. Позднейшие строители не понимали значения природных условий Москвы. Константин Тон построил храм Христа спасителя. Самодержавие придавало этому памятнику большое значение Храм должен был возвыситься над Москвой и стать ее архитектурным центром, но он никогда им не стал. Даже небольшая церковь Василия Блаженного оказалась сильнее храма Христа. В чем же разгадка этого положения? Она заключается в архитектуре зданий, с одной стороны, и расположении их по отношению к центру города — с другой. Церковь Василия Блаженного выигрывает в силу того, что Кремль почти вплотную подходит к ней развернутым фронтом стен и башен, а сама церковь стоит у оси равновесия города. Храм Христа проигрывал в силу удаления от этой оси. Церковь Василия Блаженного построена как многобашенный комплекс. Башни сближают ее с Кремлем. Церковь Василия Блаженного построена на равновеликих осях. Вертикальная ось, покрытая центральным шатром, преобладает; в общем получается компактная форма, которая оправдывается положением церкви. Форма храма Христа противоречила его положению. Если бы в свое время Тон понял значение Кремля, он никогда не придал бы храму компактной формы.

Архитектурный центр города может быть решен компактным зданием только в тех случаях, когда это здание располагается в пунктах равновесия города и ландшафта (чаще всего в геометрическом центре города). Но как только здание сместилось с центра, форма его должна быть перерешена.

Несовместимость компактной формы с односторонним расположением здания по отношению к городу достаточно хорошо показывают замок герцогов Гонзаго в Мантуе (257) и баптистерий Сан Джованни во Флоренции. Замок и баптистерий в XIII столетии были крупнейшими зданиями этих городов и стояли на окраине города: замок, окруженный рвом, — на берегу озера, а баптистерий — в центре площади, у городских ворот. Компактная



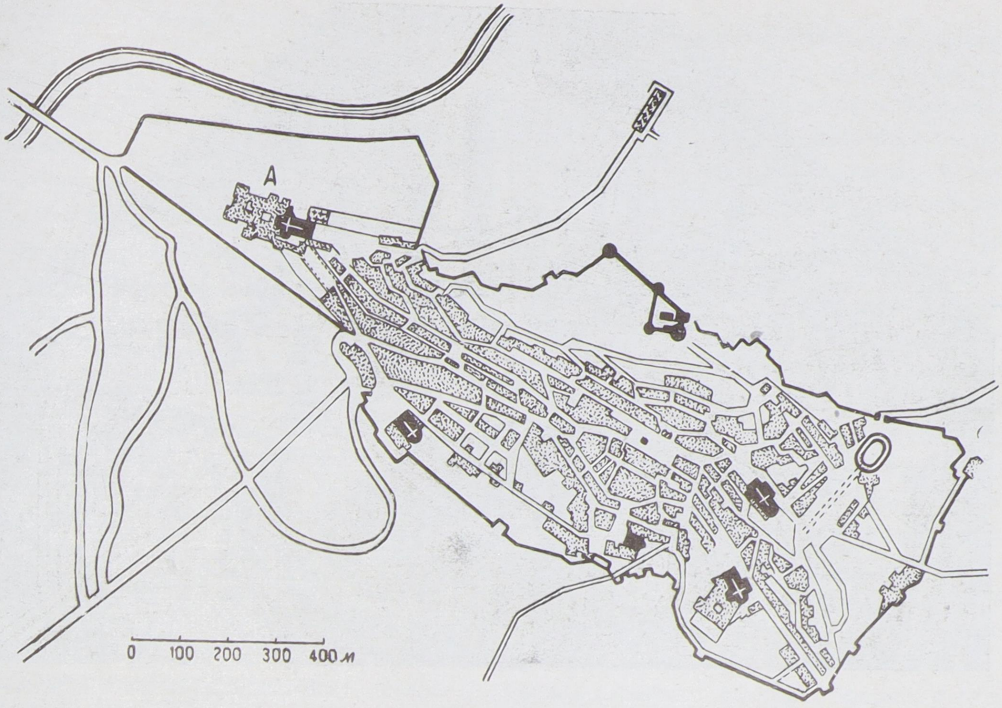
257. Мантуя. Замок герцога Гонзаго (Бартолино да Новара, 1395—1406)

форма и равномерное оформление фасадов противоречат одностороннему размещению здания на территории города. Здания изолируются и теряют в силу этого значение архитектурного центра.

Противоположным примером может служить ансамбль монастыря Сан Франческо в Ассизи (63, 258). Город и монастырь расположены на некотором расстоянии друг от друга. Монастырь стоит над обрывом. Во всю высоту обрыва, поддерживая площадку, на которой возвышаются здания, строятся арки. Все вместе представляет собой мощный комплекс построек, по силе и грандиозности не имеющий себе равного в городе. Ансамбль монастыря является архитектурным центром города. Но как разрешен этот ансамбль? Одностороннее положение монастыря по отношению к городу продиктовало неравномерное решение ансамбля. Корпус собора получил удлиненную форму; ось здания стала по оси города, а фасад, обращенный в сторону города, получил преимущественное оформление. Две площади, расположенные между городом и собором, подчинились оси города и удлиненному телу собора. Вместе с системой улиц и собором они представляют единое целое.

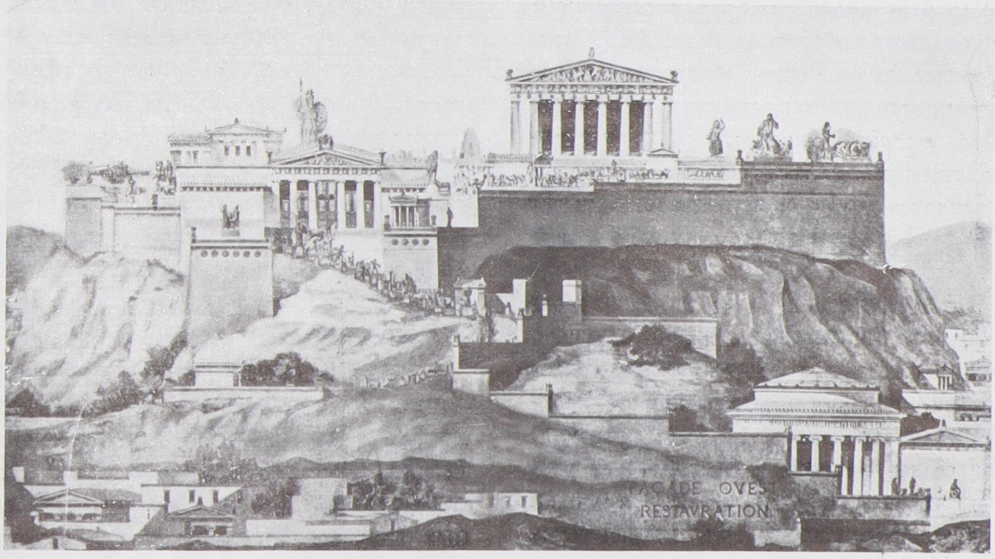
Таким образом в тех случаях, когда архитектурный центр располагается у края города или вне городской черты, центр должен быть деформирован. Статические композиции здесь будут невыгодны. Все это необходимо учесть в советской строительной практике, ибо только ясное понимание взаимозависимости между архитектурными центрами, городом и природой, обеспечит целостность и своеобразие композиции.

Сравнивая архитектуру жилых и промышленных районов социалистического города, нельзя не заметить разницы между ними. Эту разницу с положительным знаком можно отнести к промышленным комплексам и с отрицательным — к жилым.

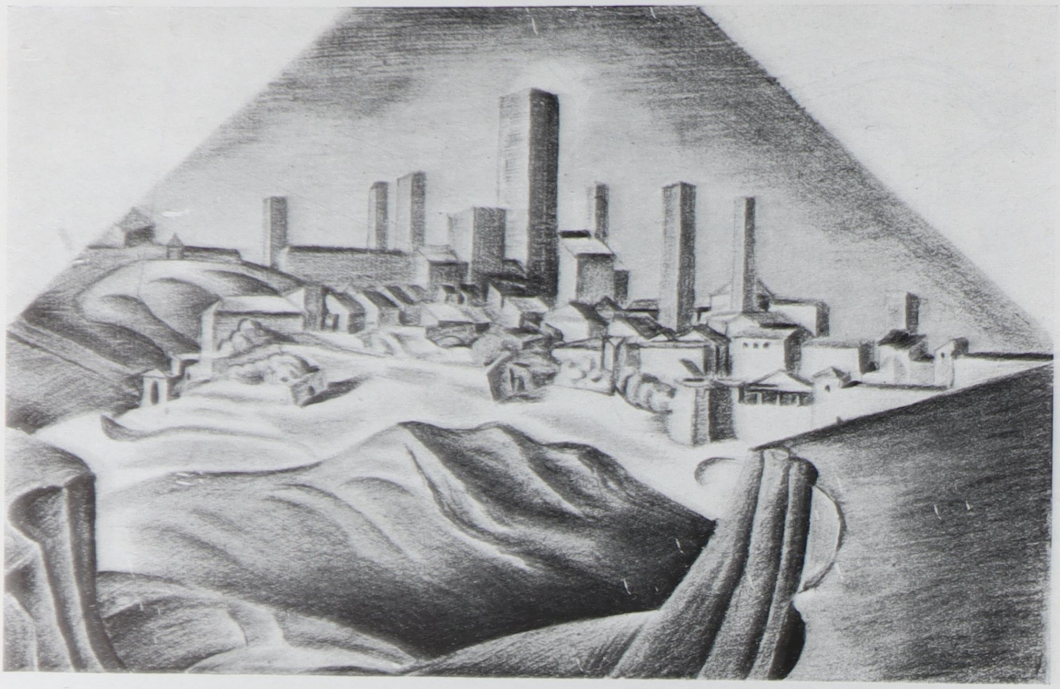


258. Ассизи. План города. А—собор Сан Франческо

В проектировании и строительстве промышленных районов творчество архитектора обусловлено целым рядом производственных требований. Они играют руководящую роль. Но, несмотря на это, отдельные комплексы и целые панорамы заводов-гигантов нередко достигают большой художественной выразительности (Магнитогорск, Кузнецк, Днепрогэс).



259. Афинский Акрополь. Общий вид (реконструкция)



260. Сан Джиминьяно. Общий вид (с картины Канольда)

Жилые районы социалистического города не связаны условиями технологического процесса, для осуществления архитектурных замыслов здесь больше свободы. Кварталы, застроенные жилыми домами, улицы, парки и крупные общественные здания,— все это сосредоточено вне производственного района и принадлежит собственно городу. Но разнообразие строительных об'ектов не спасает положения: город остается угнетающе скучным. Чем же об'ясняется это явление? Качественное превосходство производственных комплексов над жилыми районами об'ясняется двумя основными причинами: активностью форм и контрастностью высот.

Там, где технологический процесс вынуждает архитектора строить бесконечные плоские здания с лентой стекла по фасадам и непрерывными грядами крыш,— там трудно ждать интересной композиции. Но в ряде случаев бывает обратное: производственный процесс не тормозит, а способствует разрешению архитектурной задачи, вызывая к жизни такие формы и такие сочетания форм, которые трудно замыслить. Производственные комплексы оказываются победителями уже в силу того, что они насыщены разнообразными формами. Трубы и домны, перевитые паутиной конструкций, чередуясь с равномерно расставленными горизонталями корпусов, создают живописную картину.

Жилой район не имеет контрастного силуэта. Многообразное содержание элементов города еще не нашло овеществления в архитектурных формах. Здания и пространства, из которых составляется город, однородны. Здания неизменно повторяют форму параллелепипеда и оформляются на один лад. Общественные здания — клуб, театр, дом культуры — мало чем отличаются от конторских зданий и жилых домов; нет градаций между площадями различного назначения, улицы с точностью копии повторяют одна другую. А, между тем, все эти строительные об'екты требуют различных решений.

Здесь мы сталкиваемся с проблемой построения типов, проблемой образа. В градостроительстве эта проблема не может быть разрешена без соответствующей работы над каждым об'ектом в отдельности; но и, обратно, выделение строго обособленных вопросов не принесет существенной пользы, ибо наша архитектура всем своим существом тяготеет к социалистическим поселениям, она выраста-

ет из потребностей оформления больших человеческих масс.

Мы назовем всего два пункта из круга тех требований, которые пред'являет город к архитектуре отдельных зданий: городу необходимы сложные формы и вертикали. «Плоский» город производит гнетущее впечатление. Равномерное море домов действует отупляюще, принижающе. Городу необходимы вертикали в той же мере, как гамме, построенной на однородной частоте звуковых колебаний, необходимы разрядки— повышения и понижения тона, паузы, изменения интервалов. Город без вертикалей задыхается.

За время многовекового существования города проблема вертикалей и сложных форм неоднократно разрешалась. Античный город не знал еще вертикалей, но зато умел использовать рельеф. Размещаясь на неровном месте, он возглавлял вершины холмов и гор величественными зданиями, силуэты которых вычерчивались на небосклоне. Проблему сложной формы античный город разрешал ансамблем (259). В архитектуре средних веков появляются соборы и башни. Город, стесненный со всех сторон кольцом крепостных стен, развивался в вертикальном направлении; дома строились в 3, 4 и 5 этажей, улицы становились ущельями, площади страдали теснотой. Эта тенденция была подхвачена архитектурой церковных зданий. Остроконечными кровлями церквей, вертикалями колоколен и башен решался силуэт средневекового города. Чередуясь с застройкой, в тесном сплочении домов, они поднимали крышу над городом, давали выход вверх (260). Ренессанс, как нам известно, возвратился к спокойным формам, но продолжал культивировать колокольню; Барокко проповедывал церкви, возвышавшиеся живописными массами.

Каждая эпоха и каждый город разрешали эту проблему по-своему. Однако во всех случаях роль вертикали и усложненной формы принадлежала общественному зданию. Несомненно, что та же роль будет принадлежать нашим клубам, театрам, дворцам культуры. Общественное здание, как бы широко ни брали мы это понятие, должно быть наиболее сложным по своей форме, наиболее цветистым и наиболее развитым по высоте.

Этого требует город.

БИБЛИОТЕКА
Владимира Михайловича
Д...ва

NOTE

L'ouvrage que nous présentons au public traite des problèmes qui se posent au cours du travail d'élaboration des projets des villes socialistes, et de leur construction. Au pays des soviets, toute ville nouvelle est conçue comme un ensemble parfaitement organisé et équilibré, chacuue d'elles représente un complexe des éléments de la vie sociale et de la production, éléments qui ont trouvé leur pleine expression dans les oeuvres de l'art monumental.

C'est précisément une telle conception de la ville, qui a amené à poser la question des grands ensembles d'architecture, de l'architecture monumentale, question que ce livre se propose de résoudre.

Cet ouvrage traite en même temps du problème le plus actuel de l'architecture soviétique, le problème de l'emploi de l'héritage architectural.

Dans ce travail, les auteurs ne se bornent pas à la seule étude des projets et des plans, ils abordent l'analyse des conditions sociales et économiques des différentes époques, puis ils entreprenent l'étude des monuments qu'elles ont engendrés, pour enfin tirer certaines déductions applicables à la construction des villes en URSS. De là est issu l'ordre des différents chapitres de ce livre, qui commence par un aperçu historique sur les villes italiennes, aperçu s'étendant du Tricento au Cinquecento, et qui dans tous ses chapitres comprend les trois parties suivantes: 1° Analyse sociale et économique. 2° Analyse de l'architecture et du plan général. 3° Conclusions.

L'application de cétte méthode à l'étude de problèmes aussi complexes que celui de l'analyse des villes, permet d'établir la relation qui existe entre les bases économiques et sociales de celles-ci et leur architecture; et de plus elle permet de formuler des déductions qui tout en soulignant les apports les plus importants, laissent aux architectes toute liberté pour tenter leur propre expérience.

Ce re façon d'envisager le problème de l'architecture est une des particularités de ce livre; mais elle n'en est pas la seule. Pour pouvoir tirer parti de l'héritage artistique du passé et savoir le mettre en pratique, il est nécessaire de le concrétiser. Une étude purement descriptive ne saurait en effet donner les résultats désirés, et ainsi satisfaire aux besoins de l'architecte travaillant à la construction et à l'embellissement d'une ville.

Aussi, lorsqu'ils procédent à l'étude d'une ville, les auteurs qui en donnent une analyse détaillée des ensembles, ne se bornent pas dans cette analyse à la seule appréciation de l'impression générale de l'ensemble; mais recherchent les causes multiples qui ont contribué à produire tel ou tel effet.

Dans ce travail, les plans graphiques et analytiques prennent une valeur toute spéciale. En particulier, l'attention des auteurs se porte sur la composition des ensembles.

Dans leur jugement sur la valeur des détails de composition et du style, c'est de préférence à la composition que les auteurs s'attachent, comme étant pour eux le facteur principal de l'unité architecturale.

En dehors de l'analyse des procédés de composition qui sont à la base des monuments de la Renaissance, ce livre apporte une étude des méthodes de travail employées par les vieux maîtres dans l'élaboration de leurs plans, ainsi qu'une analyse des diverses influences qu'ils ont pu subir du passé.

Ce livre comprend cinq chapitres: 1° Etude historique. 2° La place. 3° La rue. 4° La sculpture monumentale. 5° La ville.

Dans le chapitre sur l'évolution des places urbaines depuis le moyen âge jusqu'à l'époque de la réaction féodale, on trouve que cette évolution passe par trois étapes différentes: 1° Place du marché servant en même temps de place publique. 2° Place publique. 3° Place décorative. L'étude de chacune de ces catégories comprend uue analyse des lois regissant la disposition des divers éléments de la place, l'étude des principes de commensurabilité, des relations des proportions, et des conditions diverses qui determinent l'impression d'ensemble.

Dans le chapitre consacré à la rue, les auteurs étudient l'évolution de la rue dans la ville médiévale, en la rattachant au processus de transformation du quartier. Ils décrivent l'histoire de la rue moderne en retrouvant son prototype dans la rue des villes de la Renaissance.

Une place spéciale est donnée aux problèmes des perspectives, ainsi qu'à ceux des proportions de la rue corridor, des bâtiments et de leurs rapports avec les trois dimensions de l'espace.

En étudiant le rôle joué par la sculpture dans les ensembles architecturaux des villes, les auteurs rejettent la théorie de Sitte, ils avancent eux mêmes une nouvelle théorie basée sur une classification de la sculpture d'aprés les traits caractéristiques de la composition, et de la coordination de celle-ci avec le site dans lequel elle est placée. En attirant l'attention sur la valeur architecturale de la forme plastique, ce livre éclaire le problème de la disposition de la sculpture sur les places publiques, et aussi celui du rapport de la sculpture et des monuments d'architecture qui lui servent de fond; il traite également de la question de la lumière, ainsi que de l'expression et de la synthèse des arts figuratifs.

La partie traitant de l'organisation artistique de l'ensemble urbain se termine par le chapitre sur la ville. En parlant de l'architecture des villes italiennes de la Renaissance, les auteurs comparent celles-ci aux échantillons de „Baroque" du moyen âge et de l'antiquité classique. Ils posent ainsi une série de problèmes fondamentaux concernant l'organisation des ensembles architecturaux des villes, la coordination de la forme des places avec le tracé des rues, la recherche de l'effet visuel, ainsi que certains principes d'orientation dans le système de tracé si compliqué des villes. Enfin beaucoup d'attention a été apportée au problème des principaux bâtiments des villes, aux places, ainsi qu'à l'étude des lois de prédominence et de coordination des détails.

Cet ouvrage, dans lequel la ville est conçue et analysée en tant qu'ensemble architectural harmonieux et complet, apporte une foule de solutions originales, nouvelles dans leur principe fondamental, enfin elles sont basées sur des données strictement scientifiques.

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

ВЕНЕЦИЯ, ФЛОРЕНЦИЯ, СИЕНА

Указатель сопровождает схемы 1, 2, 4 и 5, помещенные в главе I. Хронологическая последовательность дает возможность проследить пути развития городов по трем основным этапам: средневековье, XV—XVI века и эпоха феодальной реакции. Порядковая нумерация соответствует датам закладки или коренной реконструкции зданий.

ВЕНЕЦИЯ

1. ПАМЯТНИКИ ГРАЖДАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

1. ПАЛАЦЦО ДОЖЕЙ (З 5).
   Заложен в 809 г. Неоднократно разрушался и вновь построен в 1310—1439 гг. Фасад со стороны двора — Антонио Бренно; «Золотая лестница» — Якопо Сансовино.
2. ПАЛАЦЦО ЛОРЕДАН (Е 4).
   Конец X века.
3. ПАЛАЦЦО ФОНДАКО ДЕ ТУРЧИ (Д 3).
   XI век.
4. ПАЛАЦЦО ФАРСЕТТИ (Е 4).
   XII век.
5. ПАЛАЦЦО КА ДА МАСТРО (Ж 4).
   XII век.
6. ПАЛАЦЦО ДОНА (Е 4).
   XII век.
7. ПАЛАЦЦО БУСИНЕЛЛО (Е 4).
   XII век.
8. ПАЛАЦЦО КОРТЕ ДЕЛЬ РЕМЕР (Ж 4).
   XIII век.
9. ПАЛАЦЦО САКРЕДО (Е 3).
   XIII век; второй этаж — XIV век.
10. ПАЛАЦЦО ГРИТТИ (Е 6).
    XIV век.
11. ПАЛАЦЦО МИКЕЛЕ ДЕЛЛА КОЛОНЕ (Ж 3).
    Готическая постройка (вероятно, XIV века), реконструирована в XVII столетии.
12. АББАТСТВО САН ГРЕГОРИО (Е 6).
    XIV—XV вв.
13. ПАЛАЦЦО МАРОЗИНИ (Е 5).
    XIV век.
14. ПАЛАЦЦО ДАНДОЛО (Е 4).
    Вероятно, XIV век.
15. ПАЛАЦЦО КОНТАРИНИ ФАЗАН (Е 6).
    XIV век.
16. ПАЛАЦЦО ДА МУЛА (Е 6).
    XV век.
17. ПАЛАЦЦО АНГАРАНИ МАНЦОНИ (Д 6).
    XV век.
18. ПАЛАЦЦО БАРБАРО (Д 6).
    XV век.
19. ПАЛАЦЦО КАВАЛЛИ (Д 6).
    XV век.
20. ПАЛАЦЦО БЕМБО (Ж 4).
    XV век.
21. ПАЛАЦЦО ЮСТИНИАНИ (Д 5).
    XV век.

22. ПАЛАЦЦО ФОСКАРИ (Д 5).
XV век.
23. ПАЛАЦЦО ГАРЦОНИ (Д 5).
XV век.
24. ПАЛАЦЦО КОРНЕР СПИНЕЛЛИ (Е 5).
Моро Кодуччи, XV век.
25. ПАЛАЦЦО БЕРНАРДО (Е 4).
XV век.
26. ПАЛАЦЦО ЭРИЦЦО (Е 3).
XV век.
27. ПАЛАЦЦО ДУОДО (Е 3).
XV век.
28. ПАЛАЦЦО КА-Д'ОРО (Е 3).
Бартоломео Буон, 1426—1436 гг.
29. ОСТАТКИ РЫБНОГО РЫНКА (Е 4).
XV век.
30. АРСЕНАЛ — ВОРОТА (К 5).
1460 г.
31. ПАЛАЦЦО ГРИМАНИ (Сан Паоло) (Е 4).
1475—1485 гг.
32. ПАЛАЦЦО ДАРИО (ТАЛЬБОТ) (Е 6).
Построен в 1480 г., реконструирован в 1905 г.
33. ПАЛАЦЦО ВАНДРАМИНИ КАЛЕРГИ (Д 3).
Пьетро Ломбардо — 1481 г.; садовое крыло пристроено позднее Скамоцци.
34. СКУОЛА ДИ САН МАРКО (З 3).
Фасад—Мартино Ломбардо и Моро Кодуччи; барельефы — Туллио Ломбардо; скульптура — Бартоломео Буон.
35. СТАРЫЕ ПРОКУРАЦИИ (Ж 5).
Построены между 1496 и 1517 гг. Нижний и средний этажи (50 арок) — Пьетро Ломбардо; верхний этаж — Бергамаско.
36. БАШНЯ С ЧАСАМИ (Ж 5).
Пьетро Ломбардо, 1496 — 1499 гг.
37. ПАЛАЦЦО КОНТАРИНИ ДЕЛЛА ФИГУРА (Д 5).
Антонио Ломбардо, 1504 г.
38. ПАЛАЦЦО ДЖОВАНЕЛЛИ.
(На плане не указан). Начало XV века.
39. ПАЛАЦЦО ФОНДАКО ДЕ'ТЕДЕСКИ (Ж 4).
Перестроен Жироламо Тедеско в 1505 г.
40. СКУОЛА ДИ САН РОККО (Г 4).
Бергамаско (?), 1517—1550 гг.
41. ФАБРИЧЧО ВЕККИО (Ж 4).
Антонио Скарпаньино, 1520 г.
42. ПАЛАЦЦО КАПЕЛЛО (ЛОЙЯРД) (Д. 5).
XVI век.
43. ПАЛАЦЦО КАМЕРЛЕНГИ (Ж 4).
Бергамаско, 1525 г.
44. ПАЛАЦЦО КОРНЕР ДЕЛЛА КА ГРАНДЕ (Е 6).
Якопо Сансовино, 1532 г.
45. БИБЛИОТЕКА (НА ПЬЯЦЕТТЕ) (Ж 5).
Якопо Сансовино, 1536—1553 гг.
46. ЦЕККА (МОНЕТНЫЙ ДВОР) (Ж 5).
Якопо Сансовино, 1536 г.
47. ЛОДЖЕТТА (У КОЛОКОЛЬНИ СВ. МАРКА) (Ж 5).
Якопо Сансовино, 1540 г.
48. ФАБРИЧЧО НУОВО (Е 3).
Якопо Сансовино, 1552—1555 гг.
49. ПАЛАЦЦО ГРИМАНИ (Е 5).
Санмикели (?); середина XVI века.
50. ПАЛАЦЦО МАНИН (Ж 4).
Якопо Сансовино, середина XVI века.
51. АКАДЕМИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ (Д 6).
Палладио, 1561 г.
52. ПАЛАЦЦО БАРБАРИГО ДЕЛЛА ТЕРАЦЦА (Д 5).
Бернардо Контино, 1568 г.
53. ТЮРЬМА (З 5).
Антонио да Понте, 1571—1597 гг.
54. ПАЛАЦЦО БАЛЬБИ (Д 5).
Алессандро Витториа, 1582—1590 гг.
55. МОСТ РИАЛЬТО (Ж 4).
Начат в 1588 г. по рисункам Антонио да Понте постройкой руководил Луиджи Бальди.
56. НОВЫЕ ПРОКУРАЦИИ (Ж 5).
Начаты Скамоцци в 1592 г., окончены Лонгена в 1640 г.
57. МОСТ ВЗДОХОВ (З 5).
Антонио Контино, 1595—1605 гг.
58. ПАЛАЦЦО КОРРЕН (Д 3).
Конец XVI века.
59. ПАЛАЦЦО ТРОН (Д 3).
Конец XVI века.
60. ПАЛАЦЦО ГРИМАНИ (ЛЕВИ) (Е 3).
Скамоцци, конец XVI века.
61. ПАЛАЦЦО ПИОВЕНЕ (Е 3).
Конец XVI века (?);
62. ПАЛАЦЦО БЕНЦОНИ (Е 5).
Конец XVI века (?);
63. ПАЛАЦЦО АМБАСЧИАТОРЕ (Д 6).
XVI век; скульптура Антонио Риццо.
64. ПАЛАЦЦО МОСЕНИГО (Д 5).
Построен Лонгена по проекту 1580 г.
65. ПАЛАЦЦО КОНТАРИНИ ДЕЙЛИ СКРИНЬИ (Д 6).
Скамоцци, 1609 г.
66. ПАЛАЦЦО БАТТАЛИЯ.
Лонгена, 1668 г. (На плане не указан).
67. ПАЛАЦЦО БЕВИЛАКВА (Е 3).
Лонгена, 1679 г.
68. МОРСКАЯ ТАМОЖНЯ (Ж 6).
Бенони, 1686 г.
69. ПАЛАЦЦО ФЛАНДЖИНИ (Г 3).
Незаконченная постройка XVII века; приписывается Лонгена.
70. ПАЛАЦЦО ЭМО ТРЕВЕС (Ж 6).
Лонгена, XVII век.
71. ПАЛАЦЦО ФИНИ (Е 6).
XVII век.
72. ПАЛАЦЦО ДЖУСТИНИАНИ ЛОНЛИ (Д 6).
Лонгена, конец XVII века.
73. ПАЛАЦЦО ГАМБАРА (Д 6).
Конец XVII века.
74. ПАЛАЦЦО РЕЦЦОНИКО (Д 5).
Начат Лонгена в 1680 г., закончен в 1745 г.

75. ПАЛАЦЦО ПЕРСИКО (Д 5).
Конец XVII века.

76. ПАЛАЦЦО ПАПАДОПОЛИ (Е 4).
Старый палаццо Тьеполо. XVI век, переделан в 1874 г.

77. ПАЛАЦЦО ЦИВРАН (Ж 4).
Массари. 1701 г.

2. ПАМЯТНИКИ ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

78. САН ДЖАКОМО ДИ РИАЛЬТО (Ж 4).
Основана в 508 г.; перестраивалась вплоть до XV века.

79. САНТА МАРИЯ ФОРМОЗА (З 4).
Основана в VIII в.; перестраивалась в 1105—1492 гг., купол — 1688 г.

80. СОБОР СВ. МАРКА (З 5).
Построен между 976—1077 гг. Античные кони поставлены в 1204 г.

81. КОЛОКОЛЬНЯ СВ. МАРКА (Ж 5).
Начата в X веке, окончена в 1178 г. Галерея и покрытие Бартоломео Буон, 1438—1443 гг.

82. САН ДЖОВАННИ Е ПАОЛО (З 4).
Собор построен неизвестным мастером между 1240 и 1435 гг. Главный портал — 1485 г.

83. САНТА МАРИЯ ГЛОРИОЗА ДЕЙ ФРАРИ (Д 4).
1250—1338 гг.

84. САН ДЖАКОМО ДЕЛЬ ОРИО (Д 3).
XIII век; живопись Лоренцо Лотто.

85. АББАТСТВО МИЗЕРИКОРДИЯ (Ж 2).
На фасаде барельефы XIII века.

86. САНТА МАРИЯ ДЕЛЬИ КАРМИНЕ (Г 5)
Построена в 1348 г.; перестраивалась в XVII веке.

87. САНТА МАРИЯ ДЕЛЬ ОРТО (Е 1).
Старая церковь (XIV век?) Реконструирована в XVII веке.

88. САН ПАОЛО (Д 4).
XIV век.

89. САН СТЕФАНО (Е 5).
XIV век.

90. САН ДЖОББЕ (В 2).
Пьетро Ломбардо и Антонио Гамбелло, 1451—1471 гг.

91. САН ЦАККАРИЯ (З 5).
Антонио ди Марко, 1456—1515 гг.

92. САНТА МАРИЯ ДЕ МИРАКОЛИ (Ж 4).
Пьетро и Туллио Ломбардо, 1481—1489 гг.

93. САН ДЖОВАННИ КРИСОСТАМО (Ж 4).
Моро Ломбардо, 1489 г.

94. САН ЛИО (Ж 4).
Скульптура XV века; фрески — Тициано. Алтарь — Пьетро Ломбардо (?).

95. САН ДЖОВАННИ В БРАГОРЕ (И 5).
XV век; реставрирована в 1728 г.

96. САН ТРОВАЗО (Д 6).
Алтарь в стиле Ренессанс; скульптура XV века.

97. САН ПАНТАЛЕОНЕ (Г 5).
XV век (?). Алтарь Антонио Риццо, XV век. Реконструирована в 1668—1675 гг.

98. САНТА КАТАРИНА (Ж 2).
По всей вероятности конец XV века.

99. САН ФАНТИНО (Е 5).
1500 г. Клирос — Якопо Сансовино.

100. САН БАРТОЛОМЕО (Ж 4).
Живопись — Себастьяно дель Пьомбо, 1505 г.

101. САН САЛЬВАТОРЕ (Ж 4).
Начата Спавенто в 1506 г.; перестраивалась Туллио Ломбардо в 1534 г. Фонарь и купола — Скамоцци, 1574 г.

102. САН СЕБАСТЬЯНО (В 6).
Серлио и Якопо Сансовино. 1506—1548 гг.

103. САН ДЖОВАННИ ЭЛИМОЗИНАРИО (Е 4).
Антонио Скарпаньино, 1527—1539 гг.

104. САН ДЖУЗЕППЕ ДИ КАСТЕЛЛО (Л 6).
1530 г.

105. САН ФРАНЧЕСКО ДЕЛЛА ВИНЬЯ (И 4).
Построена по проекту Якопо Сансовино в 1534 г.: фасад Палладио, 1568—1572 гг.

106. САН ДЖОРДЖО ДЕЙ ГРЕКИ (И 5).
Построена по чертежам Санте Ломбардо в 1538—1550 гг.

107. САН МАРТИНО (К 5).
Начата Якопо Сансовино в 1540 г.; окончена в 1653 г.

108. САНТА МАРИЯ МАТЕР ДОМИНИ (Е 3).
Построена в 1540 г; фасад оформлен Якопо Сансовино.

109. СКУОЛА С. ДЖОРДЖО ДЕЛЬИ СКЬЯВОНИ (И 4).
Построена в 1551 г.

110. САН ДЖУЛИАНО (Ж 5).
Построена Алессандро Витториа, по рисункам Якопо Сансовино, относящимся к 1553 г.

111. САН ДЖОРДЖО МАДЖОРЕ (З 7).
Старая церковь начата перестройкой Палладио в 1556 г.; в 1619 г. перестраивалась Скамоцци; окончена Лонгена в 1644 г.

112. САН ПЬЕТРО ДИ КАСТЕЛЛО (М 5).
Построена Смеральди (1590 г.) по чертежам Палладио, относящимся к 1557 г.

113. ИЛЬ РЕДЕНТОРЕ (Е 8).
Палладио, 1576—1592 гг.

114. САН СПИРИТО (Е 7).
Живопись Буонконсилио, XVI век (?).

115. АЛЛЕ ЦИТЕЛЛЕ (Ж 7).
Мейстер Тоде Мариа, 1586 г.

116. САН КАССИАНО (Е 3).
Окончена в 1611 г. Живопись XVI века.

117. САНТА МАРИЯ ДЕЛЛА САЛЮТЕ (Е 6).
Начата Лонгена в 1631 г., окончена его учениками между 1631 и 1682 гг.
118. САН МОИЗЕ (Ж 5).
Треминьян, 1668 г.
119. САН АПОСТОЛИ (Ж 3).
Старая церковь; перестроена в 1672 г.
120. САНТА МАРИЯ ЦОБЕНИКО (Е 6).
Сарди, 1680 г.
121. ДЖЕЗУИТИ (Д 6).
Фатторетто и Доменико Росси, 1715—1730 гг.
122. ДЖЕЗУАТИ (Ж 2).
Массари, 1726 г.
123. САН РОККО (Г 4).
Построена Бартоломео Буон; переделывалась в XVIII столетии.

ФЛОРЕНЦИЯ

1. ПАМЯТНИКИ ГРАЖДАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

1. ПАЛАЦЦО БАРДЖЕЛЛО (ПОДЕСТА) (Е 5).
1255—1345 гг.
2. П-ЦЦО КАПИТАНИ ДЕЙ ПАРТЕ ГВЕЛЬФА (Д 5).
XIII век; внутои переделывался Брунеллеско.
3. ПАЛАЦЦО АРТЕ ДЕЙ ЛАНЕ (Д 5).
Конец XIII века.
4. ПАЛАЦЦО ВЕККИО (ДО 1532 г. ПАЛАЦЦО ДЕЙ ПРИОРИ, ЗАТЕМ СИНЬОРИИ) (Д 5).
Лицевая сторона построена по проекту Арнольфо ди Камбио в 1298—1314 гг. Внутри реконструировался в 1454 и 1495 гг. Расширен до улицы де Леоне — Вазари, Бернардо Буонталенти и др. в 1548—1593 гг. Первый двор оформлен Микелоццо в 1454 г.
5. ЛОДЖИЯ ДЕЙ БИГАЛЛО (Д 4).
1352—1358 гг.
6. ЛОДЖИЯ ДЕЙ ЛАНЦИ (Д 5).
Проект 1356 г. (м. б. Орканья); осуществлена между 1376—1382 гг. Франческо Таленти и др.
7. КРЫША ПИЗАНЦЕВ (Д 5).
Навес, построенный пленными пизандами в середине XIV века (не сохранился).
8. ПАЛАЦЦО ПЕРУЦЦИ (Е 6).
Конец XIV века.
9. ПАЛАЦЦО СПИНИ (Г 5).
Начат в XIV столетии.
10. ЗДАНИЕ И ЛОДЖИЯ ДЕТСКОГО ПРИЮТА ИННОЧЕНТИ (Ж 4).
Построены по проекту Брунеллеско между 1419 и 1445 гг. (с 1424 г. постройка велась учеником Брунеллеско — Франческо делла Луна). Медальоны на фасаде со стороны площади — Андреа делла Роббиа.
11. ПАЛАЦЦО РИККАРДИ (МЕДИЧИ) (Е 4).
Начат Микелоццо ди Бартоломео в 1435 г.
12. ПАЛАЦЦО КОРСИ-САЛЬВИАТИ (Д 4).
Микелоццо ди Бартоломео.
13. ПАЛАЦЦО ПИТТИ (В 6).
Центральная часть (7 оконнных осей) — Брунеллеско, 1440 г.; фасад и боковые крылья здания со стороны сада — Амманати, 1558 — 1570 гг.; в 1620 г. Париджи удлиняет фасад дворца с 107 до 205 метров; 2 боковые крыла, оформляющие площадь, относятся к 1763 г.
14. ПАЛАЦЦО КВАРАТЕЗИ (Е 5).
Начат Брунеллеско в 1445 г.; окончен Джулиано да Майано в 1462—1470 гг.
15. ПАЛАЦЦО РУЧЕЛЛАИ (Г 4).
Построен Бернардо Росселино по проекту Альберти в 1446—1451 гг.
16. ПАЛАЦЦО СТРОЦЦИНО (Д 5).
1460 г. (возможно Джулиано да Майано).
17. ЛОДЖИЯ ПО УЛИЦЕ ВИНЬА НУОВА (Г 4).
Не сохранилась, 1468 г.
18. ПАЛАЦЦО СЕРРИСТОРИ (Е 6).
1469—1474 гг.
19. ЛОДЖИЯ ДИ САН ПАОЛО (Г 4).
1489—1496 гг.
20. ПАЛАЦЦО СТРОЦЦИ (Д 4).
Начат в 1489 г. по проекту Бенедетто да Майано, закончен Кранака в 1508—1533 гг. (карниз принадлежит последнему).
21. ПАЛАЦЦО ГОНДИ (Е 5).
Джулиано да Сангалло, 1490 г.
22. ПАЛАЦЦО ПАНЧИАТИКИ КСИМЕНЕС (З 4).
Начат Джулиано да Сангалло в 1490 г.; расширен Сильвани в 1620 г.
23. ПАЛАЦЦО ПУЧЧИ (Е 4).
Конец XV века.
24. ПАЛАЦЦО АНТИНОРИ (Д 4).
Вероятно, Джулиано да Сангалло, конец XV века.
25. ПАЛАЦЦО ПАНДОЛЬФИНИ (З 2).
Построен Франческо да Сангалло по рисункам Рафаэля, 1516—1520 гг.
26. ДОМ БРАТСТВА СЕРВИ ДИ МАРИЯ (Ж 3).
Антонио да Сангалло старший и Баччо д'Аньоло, 1518 г.
27. ПАЛАЦЦО БАРТОЛИНИ-САЛИМБЕНИ (Г 5).
Баччо д'Аньоло, начало XVI века.
28. ПАЛАЦЦО РОССЕЛЛИ ДЕЙ ТУРКО (Г 5).
Баччо д'Аньоло, начало XVI века.
29. ПАЛАЦЦО ДЖИНОРИ (Е 3).
Баччо д'Аньоло, начало XVI века.
30. ПАЛАЦЦО ТОРРИДЖИАНИ (Д 7).
Баччо д'Аньоло, начало XVI века.
31. ПАЛАЦЦО ГУАДАНЬИ (В 6).
Кранака, начало XVI века.
32. БИБЛИОТЕКА ЛАУРЕНЦИАТА (Д 4).
Начата между 1523—1526 гг. по проекту

Микельанджело. Ему же принадлежат вестибюль и колоннады; лестница — Вазари, 1558—1571 гг.

33. ПАЛАЦЦО РИНУЧЧИНИ.
Построен Сильвани между 1540—1580 гг.

34. МЕРКАТО НУОВО (НОВЫЙ РЫНОК) (Д 5).
Тассо, 1547—1551 гг.

35. ПАЛАЦЦО УГУЧЧИОНИ (Д 5).
Мариотто да Цаноби Фольфи, 1550 г.

36. ПАЛАЦЦО ЛАРДЕРЕЛЬ (Г 4).
Дозио, 1558—1580 гг.

37. ПАЛАЦЦО ДЖУНЬИ (Ж 4).
Амманати, 1560 г.

38. ПАЛАЦЦО УФФИЦИЙ (Д 6).
Вазари. 1560—1574 гг.

39. ПАЛАЦЦО РИККАРДИ (МАНЕЛЛИ) (Ж 4).
Буонталенти, 1565 г.

40. ПАЛАЦЦО ПАЦЦИ (Е 5).
Реконструирован Амманати в 1568 г.

41. ПАЛАЦЦО АЛЬТОВИТИ (Е 5).
1570 г.

42. ПАЛАЦЦО АРКИВЕКОВИЛЕ (Д 4).
Двор оформлен Дозио в 1573 г.

43. КАЗИНО ДИ САН МАРКО, ИЛИ КАЗИНО МЕДИЧИ (Ж 3).
Буонталенти, 1576 г.

44. ПАЛАЦЦО НОНФИНИТО (Е 5).
Буонталенти и Скамоцци, 1592—1602 гг.

45. МАНУФАКТУРА МОЗАИЧНЫХ ИЗДЕЛИЙ (Ж 4).
Здание основано Фердинандом I в конце XVI века.

46. ПАЛАЦЦО ДЕЛЛА ГРОЗЕТТА (З 4).
1620 г.

47. ПАЛАЦЦО КОРСИНИ (Г 4).
Здание построено в XV веке. Фасады переоформлены в XVII веке.

2. САДЫ

48. ДЖИАРДИНО ДЕ СИМПЛИЧИ (БОТАНИЧЕСКИЙ САД) (З 3).
Основан Косимо I Медичи, 1543 г.

49. ДЖИАРДИНО БОБОЛИ (А Б В Г 7).
При входе в сад грот с Венерой Джованни да Болонья и четырьмя статуями рабов—Микельанджело. В центре плато «Амфитеатр» с египетским обелиском и античным фонтаном. За амфитеатром фонтан Нептуна—Стодо Лоренци (1565 г.). Выше — статуя «Изобилие» Джованни да Болонья и Такка (1636 г.). Посредине кольцевого эллиптического бассейна грандиозная статуя «Океан» Джованни да Болонья.

3. ПАМЯТНИКИ ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

1. САН ЛОРЕНЦО (Е 3).
Древнейшая из церквей Италии 394 г.; реставрирована в XI веке; добавления Брунеллеско—1425 г. и Антонио Монетто — 1460 г.

2. САН НИККОЛО (Е 7).
Основана около 1000 года. Рельеф — школы Делла Роббиа.

3. САН МИНЬЯТО АЛЬ МОНТЕ.
(На плане не указан). Собор — XI века. Неоднократно реконструировался, начиная с XIII века. Колокольня 1519 г. — Баччо д'Аньоло.

4. САНТА ТРИНИТА (Г 5).
XI век. Реконструировалась в XIII и XIV вв. Главный фасад изменен Буонталенти.

5. САН АПОСТОЛИ (Г 5).
Храм романско-тосканской архитектуры XI века.

6. БАПТИСТЕРИЙ САН ДЖОВАННИ (Е. 4).
Начат в 1128 г.; в 1293 г. к нему пристроены некоторые части Арнольфо ди Камбио; 2 бронзовые двери — Гиберти (1403—1432 гг.); двери против лоджии Бигало — Андреа Пизано.

7. САН ДЖАКОПО (Д 3).
Романская церковь на площади Корболини, 1206 г.

8. САНТИССИМА АННУНЦИАТА (З 3).
Заложена на месте романской церкви Санта Мария дей Паче в 1250 г. Увеличена и декорирована Микелоцци (1444—1460 гг). Паперть переделана Джованни Касцини.

9. САНТА МАРИЯ НОВЕЛЛА (Г 3).
Начата в 1279 г. Мраморная облицовка фасада — 1350 г. В 1456—1470 гг. Джованни Бертини (по рисункам Альберти) переделана центральная часть фасада.

10. ОР САН МИКЕЛЕ (Д 5).
Старая оратория заменена в 1284 г. хлебным рынком; в 1337—1404 гг. Таддео Гадди (?) построил заново дошедшее до нас здание. В нижнем этаже церковь, в верхнем рынок (до 1569 г.). Стены украшены статуями святых (покровителей торговых и ремесленных корпораций города) Луки делла Роббиа, Донателло и Вероккио.

11. БАДИЯ (Е 5).
(Аббатство). Построена Арнольфо ди Камбио (?) (1285 г.). Фасад напротив дворца Барджелло — Бенедетто да Равеццано.

12. САН МАРКО (Ж 3).
Церковь монастыря основана в 1290 г.; переделывалась Джованни Болонья в 1780 г.
13. САНТА МАРИЯ ДЕЛЬ ФЬОРЕ (Е 4).
Собор начат в 1294 г. Арнольфо ди Камбио; после 1357 года перестроен Франческо Таленти. Купол — Брунеллеско, 1420—1434 гг.
14. САНТА КРОЧЕ (Ж 6).
Арнольфо ди Камбио, 1294 г.
15. САНТА МАРИЯ ДЕЛЬИ АНДЖЕЛЛИ (Ж 4).
Построена в 1295 г.; часовня — Брунеллеско.
16. САНТА МАРИЯ НУОВА (Ж 5).
Фольсо Портинари, 1298 г.
17. БАШНЯ ДЕЛЛА КАСТАНЬЯ.
(На плане не указана). XII—XIV века (?).
18. КОЛОКОЛЬНЯ СОБОРА САНТА МАРИЯ ДЕЛЬ ФЬОРЕ (Е 4).
Начата (план и фундамент с цоколем) Джотто в 1334—1336 гг.; окончена Франческо Таленти в 1358 г.
19. ОРАТОРИЯ МИЗЕРИКОРДИЯ (Е 4).
1326 г.
20. САН ДЖОВАННИНО ДЕЙ СКОЛАПИ (Е 4).
Построена в 1352 г.; реконструирована Бартоломео Амманати в 1579 г.
21. КАПЕЛЛА ДЕЙ СПАНЬОЛИ (Г 3).
1355 г.
22. САН КАРЛО (Д 5).
Симоне ди Франческо Таленти, 1378 г.
23. МОНАСТЫРСКАЯ СТОЛОВАЯ САНТА АПОЛЛОНИЯ (Е 3).
1399 г.
24. КАПЕЛЛА (Г 3).
Фрески XIV века.
25. САНТА МАРИЯ ДЕЛЬ КАРМИНЕ (Б 5).
1422 г. (монастырь сгорел в 1771 г.); реконструирован в 1772 г.
26. САНТА МАРИЯ ДЕЙЛИ ИННОЧЕНТИ (Ж 4).
Начата Брунеллеско; с 1424 г. постройку продолжал его ученик Франческо делла Луна.
27. КАПЕЛЛА ПАЦЦИ (Ж 7).
Брунеллеско, 1430 г.
28. САН СПИРИТО (В 5).
Построена по плану Брунеллеско (1456 г.) на месте древней романской церкви. Постройку продолжали А. Манетти, Сальво д'Андреа и др.
29. МОНАСТЫРЬ МУЗЕЙ САН МАРКО (Г 3).
Реставрирован Микелоцци в 1437—1443 гг.
30. САН ФЕЛИЧЕ (В 6).
Старая церковь перестраивалась в 1457 г. Микелоцци
31. КАПЕЛЛА РУЧЕЛЛАИ (Г 4).
Альберти, 1467 г.
32. САН ФРАНЧЕСКО АЛЬ МОНТЕ (Е 8).
1475—1504 гг.
33. САНТА МАРИЯ МАДДАЛЕНА ДЕ' ПАЦЦИ (З 5).
Джулиано да Сангалло, 1479 г.
34. САН АМБРОДЖИО (З 6).
Живопись XV века; статуи во дворе и нишах — Тассо и Филиппино.
35. САНТА ЛЮЧИЯ Д'МАНЬОЛИ (Д 7).
Портал—Джованни, около 1500 г.; оформление входов фасада — делла Роббиа, 1400—1482 гг.
36. МОНАСТЫРЬ СКАЛЬЦО (Ж 2).
Построен около 1515 года.
37. САКРИСТИЯ НУОВА (Е. 3).
(Капелла Медичи). Микельанджело, 1520—1524 гг.
38. САН ЭДЖИДИО (Ж. 4).
Портик — Буонталенти (1536—1608 гг.). Внутри работы Биччи Лоренцано (1424 г.), Лоренцо Гиберти и др.
39. САН САЛЬВАДОРЕ Д'ОНЬИССАНТ (В 3).
Построена в 1554 г.; дополнена в 1627 г.
40. САН МИКЕЛЕ В ГАЭТАНО (Д 4).
Перестроена из средневековой церкви Маттео Нигетти в 1604—1648 гг.
41. КАПЕЛЛА ДЕЙ ПРИНЧИПИ (Д 3).
Маттео Нигетти, 1604 г.

С И Е Н А

1. ПАМЯТНИКИ ГРАЖДАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

1. ПАЛАЦЦО ТОЛОМЕИ (В 5).
Построен в 1205 г.; позднее переделывался.
2. ПАЛАЦЦО ПУБЛИКО (Г 6).
Основная часть здания построена между 1289 и 1305 гг.; второй этаж переделывался в XVII веке. Башня (Дель Манья) — 1325—1345 г. Вход и крыльцо — Антонио Федериги, 1348—1376 гг.
3. ПАЛАЦЦО САНСЕДОНИ (В 5).
XIII—XIV вв.
4. ПАЛАЦЦО САРАЦИНИ (В 5).
XIII—XIV вв. (?).
5. УНИВЕРСИТЕТ (Г 5).
Основан в 1240 г.; впоследствии переделывался.
6. ПАЛЛАЦЦО ПЕЧЧИ (Б 6).
XIII век.
7. ПАЛАЦЦО АРЧИВЕКОТО (Б 5).
Старое здание. Для расширения собора была снесена часть постройки архитектором Бенинкаса в 1370—1371 гг.
8. ПАЛАЦЦО БУОНСИНЬОРИ (В 6).
XIV век. Вестибюль и двор оформлены в эпоху Возрождения.

9. ФОНТАН ДЖАЙЯ (В 6).
Якопо делла Кверчиа, 1409—1419 гг.
10. ЛОДЖИЯ МЕРКАНЦИЯ (В 5).
Построена в 1417 г.
11. ЛОДЖИЯ ПИЯ II (Г 5).
Антонио Федериги, 1460—1463 гг.
12. ПАЛАЦЦО ПИККОЛОМИНИ (В 6).
Бернардо Росселино, 1463 г.
13. ПАЛАЦЦО РОККИ (Г 5).
Бернардо Росселино (?) 1469—1500 гг.
14. ПАЛАЦЦО СПАНОЧЧИ (В 4).
Джулиано да Майано, 1470 г. (?).
15. ПАЛАЦЦО КИДЖИ (Б 6).
Фасад с колоннадой со стороны площади 1487 г.: фрески фламандского художника Бернарда фон-Орлей.
16. ПАЛАЦЦО ДЕЛЬ МАГНИФИКО (В 5).
1508 г.; фрески — Пинтуриккио.
17. ПАЛАЦЦО БИКИ (В 4).
Построен около 1520 г.
18. ФОРТ САН БАРБЕРА (А 3).
Сохранившаяся часть крепости, построенной в 1521—1544 гг. (по некоторым документам крепость была основана около 1560 г.).
19. ПАЛАЦЦО НЕРУЧЧИ.
(На плане не указан). Построен Антонио Федериги по проекту Бернардо Росселино.
20. ФОНТАН И ВОРОТА ПИСПИНИ (Е 7).
Построены в 1534 г. Фрески — Содома.
21. ПАЛАЦЦО ПАЛЬМИРИ (В 4).
1540 г.
22. ПАЛАЦЦО РЕАЛЕ (Б 6).
Буоналенти, середина XVI века.
23. БИБЛИОТЕКА КОММУНАЛЕ (В 4).
Основана в 1663 г.

2. ПАМЯТНИКИ ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

24. САН-ДОМЕНИКО (Б 4).
Церковь построена в 1220—1463 гг. Колокольня — 1340 г.
25. СОБОР (Б 5).
Построен на месте церкви Санта Мария Ассунта. Основное здание — XIII в. Купол закончен в 1264 г. Строительство продолжалось до 1317 г. Фасад собора — Джованни Пизано.
26. ГОСПИТАЛЬ И ЦЕРКОВЬ САНТА МАРИЯ ДЕЛЛА СКАЛА (Б 6).
Здание построено в XIII в. Фрески Доменико ди Бартоло, 1440—1443 гг.
27. САН ФРАНЧЕСКО (Д 4).
XIII—XIV вв. Церковь неоднократно переделывалась.
28. БАПТИСТЕРИЙ САН ДЖОВАННИ (Б 5).
XIV век.
29. МОНАСТЫРЬ КАМПАНЗИ (В 2).
Древний монастырь с фресками средневекового мастера Маттео Бальдуччи.
30. БОЛЬШОЙ НЕЗАКОНЧЕННЫЙ СОБОР (В 6).
Проект приписывают Ландо. Постройка велась с 1339 г. по 1348 г. По проекту предполагалось построить лестницу со стороны дворца Пикколомини.
31. СЕРВИ САНТА МАРИЯ (Д 7).
Перуцци (?), 1458—1533 гг.
32. САНТА КАТАРИНА (Б 4).
Антонио Федериго и Карсо ди Бастиано, 1463—1473 гг. Дворик оформлен Перуцци.
33. САНТА МАРИЯ ДЕЛЬ НЕВИ (В 4).
Построена в 1471 г. Статуя Мадонны — 1477 г.
34. ФОНТАДЖИСТА (Б 2).
Церкевь построена в 1479 г. Фр. Федеди и Джакомо Джованни (1482—1484 гг.). Северный портал — 1489 года.
35. САН КРИСТОФАНО (Г 5).
Построена Толомеи (вблизи дворца Толомеи) Живопись XVI века.
36. САН АГОСТИНО (В 7).
XV век.
37. САНТА МАРИЯ ДЕЛЬ КАРМИНЕ (А 7).
Постройка приписывается Перуцци.
38. КАПЕЛЛА МАССАКРО ДЕЙ ИННОЧЕНТИ (В 7).
Построена Маттео да Сиена в 1482 г.
39. ОРАТОРИЯ САН БЕРНАРДИНО (Д 4).
1496 г. Вентура ди Джулиано Турапилеи (?).
40. ИННОЧЕНТИ (Б 6).
План (формы греческого креста) — Джироламо ди Доменико Пожи, 1507 г.
41. САН СПИРИТО (Д 6).
Часть монастыря относится к 1508 г. Фасад Перуцци, 1509 г.
42. САН ПЬЕТРО АЛЛЕ СКАЛА (В 7).
Живопись XVI века — Рутинио Манетти и Салимбени.
43. САН МАРТИНО (Г 6).
Мраморный алтарь относится к 1522 г. Л. Маррина. Внутри скульптура Кверчиа, XV век.
44. САНТА МАРИЯ ДИ ПРОВЕНЦАНО (Г 4).
Построена в 1594 г.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ПОМЕЩЕННЫХ В ТЕКСТЕ

К ГЛАВЕ ПЕРВОЙ

1. Флоренция. Памятники церковной архитектуры. Схема.
2. Флоренция. Памятники гражданской архитектуры. Схема.
3. План Флоренции конца XIII века. Работы по реконструкции центра.
4. Сиена. Памятники гражданской и церковной архитектуры. Схема.
5. Венеция. Памятники гражданской и церковной архитектуры. Схема.
6. Город-крепость Скамоцци.
7. Пальма-Нуова. Проект 1593 г.

К ГЛАВЕ ВТОРОЙ

8. Соборная площадь во Флоренции. План.
9. Соборная площадь во Флоренции. Собор, баптистерий и лоджия Бигалло.
10. Собор Санта Мария дель Фьоре во Флоренции.
11. Площадь и собор Сан Джованни е Паоло в Венеции.
12. Площадь Синьории во Флоренции. План.
13. Площадь Синьории во Флоренции. Вид в сторону улицы Уффиций и лоджии Ланци.
14. Палаццо Веккио во Флоренции.
15. Площадь перед палаццо Коммунале в Прато.. Схематический план.
16. Соборная площадь в Пизе. План.
17. Соборная площадь в Пизе. Общий вид.
18. Площадь перед церковью Сант Андреа в Мантуе. Схематический план.
19. Церковь Сант Андреа в Мантуе.
20. Современный план площади св. Марка в Венеции.
21. План площади св. Марка до реконструкции.
22. Миланский собор.
23. Площадь Аннунциаты во Флоренции. Вид со стороны главного входа.
24. Сан Джиминьяно. План города.
25. Агора в Ассосе.
26. Абсиды флорентинского собора.
27. Площадь перед фасадом церкви Серви в Болонье. Общий вид.
28. Площадь перед фасадом церкви Серви в Болонье. Схематический план.
29. Площадь Кампо в Сиене. План.
30. Площадь Кампо в Сиене. Современный вид.
31. Народные зрелища на площади Кампо в Сиене.
32. Площадь Кампо в середине XIV века.
33. Дворец Публико в Сиене.
34. Площадь Звезды в Париже.
35. Общий вид площади Амалиенборг в Копенгагене.
36. План площади Амалиенборг.
37. Помпейский форум. Поперечный разрез.
38. План Помпейского форума.
39. Общий вид Помпейского форума.
40. Помпейский форум и внешний ландшафт. Схема.
41. Римский форум. План.
42. Венеция. Вид с Пьяцетты.
43. Пьяцетта. Вид сквозь арку Башни с часами.
44. Роспись ларца XV века.
45. Религиозное шествие на площади св. Марка в Венеции.
46. Площадь св. Марка и Пьяцетта во время празднества.
47. Торжественная процессия с участием архиепископа, дожа и иностранных послов.
48. Сожжение Савонаролы на площади Синьории во Флоренции.
49. Площадь Синьории в Вероне. Вид из лоджии дель Консилио.
50. Площадь Синьории и д'Эрбе в Вероне. План.
51. Лоджия дель Консилио в Вероне.
52. Спортивные состязания и бой быков на Пьяцетте.
53. Венеция. Собор св. Марка и группа площадей. Вид сверху.
54. Венеция. Собор и дворец Дожей со стороны Пьяцетты.
55. Площадь Синьории в Виченце. Схематический план.
56. Виченца. Общий вид площади Синьории.
57. Виченца. Северо-западный фасад базилики.
58. Виченца. Юго-восточный фасад базилики.
59. Деталь площади Синьории в Виченце.
60. Базилика и лоджия дель Капитанио.
61. Виченца. Аркада базилики.
62. Колонны на площади Синьории в Виченце.
63. Ассизи. Собор Сан Франческо со стороны нижней площади.
64. Ассизи. Собор и группа площадей. План.
65. Ассизи. Собор со стороны верхней площади.
66. Площадь Аннунциаты во Флоренции. План.
67. Флоренция. Лоджия Воспитательного дома.
68. Площадь Аннунциаты во Флоренции. Общий вид.
69. Площадь Аннунциаты во Флоренции. Здание Воспитательного дома.
70. Площадь св. Марка в Венеции. Анализ плана.

71. Площадь св. Марка в Венеции. Вид со стороны главного входа.
72. Площадь св. Марка после падения колокольни.
73. Площадь св. Марка в Венеции. Вид от собора.
74. Аркада дворца Дожей в Венеции.
75. Венеция. Башня с часами.
76. Венеция. Лоджетта.
77. Площадь св. Марка в Венеции. Продольный разрез.
78. Венеция. Разрез по Пьяцетте.
79. Венеция. Библиотека и колонны.
80. Сцена театра Олимпико в Виченце.
81. Общий вид Меркато Нуово во Флоренции.
82. План площади Меркато Нуово во Флоренции.
83. Рим. Вид с Капитолийского холма.
84. Дворец Фарнезе в Капрарола.
85. Вилла Эсте в Тиволи.
86. Вилла Ротонда близ Виченцы.
87. Соборная площадь в Сан Джиминьяно. План.
88. Соборная площадь в Сан Джиминьяно. Вид сверху.
89. Палаццо дель Подеста в Сан Джиминьяно
90. Собор Колледжиата в Сан Джиминьяно.
91. Сан Джиминьяно. Угол Соборной площади.
92. Сан Джиминьяно. Палаццо Публико.
93. Соборная площадь в Пиенце. План.
94. Соборная площадь в Пиенце. Общий вид.
95. Палаццо Пикколомини в Пиенце.
96. Пиенца. Фасад собора.
97. Пиенца. Палаццо Публико и дом епископа.
98. Капитолий в Риме. Общий вид.
99. Площадь Капитолия в Риме. План.
100. Капитолийский музей.
101. Чертоза в Павии. Аркада монастырского двора.
102. Госпиталь в Пистойе. Часть фасада.
103. Флоренция. Аркада лоджии Воспитательного дома.
104. Аркада Старой библиотеки в Венеции.
105. Аркада базилики в Виченце.
106. Двор монастыря Чертоза близ Флоренции.
107. Госпиталь в Пистойе. Общий вид.
108. Монтекассино. Центральный двор аббатства.
109. Площадь Гарибальди в Бергамо.
110. Площадь Навона в Риме. План.
111. Площадь Навона в Риме. Общий вид.
112. Площадь св. Петра в Риме. Общий вид.
113. Рим. Площадь перед фасадом церкви Сан Бартоломео алл Исола.
114. Фасад палаццо дель Подеста в Сан Джиминьяно. Анализ построения.
115. Фасад палаццо Публико в Сан Джиминьяно. Анализ построения.
116. Фасад палаццо Толомеи в Сиене. Анализ построения.
117. Фасад церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Анализ построения.
118. Фасад палаццо Веккио во Флоренции. Анализ построения.
119. Площадь Кавалли в Пьяченце. План.
120. Площадь Кавалли. Общий вид.
121. Палаццо Питти во Флоренции.

К ГЛАВЕ ТРЕТЬЕЙ

122. Кольмар. Улица старого города.
123. Сиена. Улицы и площади. Схема.
124. Сиена. План юго-западной части города.
125. Сиена. Улица ди Читта.
126. Сиена. Башня палаццо Публико.
127. Сиена. Улица Джованни Дюпре.
128. Сан Джиминьяно. Вход на Соборную площадь.
129. Флоренция. Виа Аква.
130. Рим. Мост и мавзолей св. Ангела.
131. Флоренция. Купол собора и улицы центральной части города. Схема.
132. Улица Уффиций во Флоренции. Общий вид.
133. Продольный разрез по улице Уффиций.
134. Вход на улицу Уффиций со стороны набережной.
135. Флоренция. Поперечный разрез по набережной Арно.
136. Верона. Схематический план центральной части города.
137. Улица Уффиций во Флоренции. Поперечный разрез.
138. Верона. Корсо Кавур и порта Борсари.
139. Болонья. Театральная площадь и улица Цамбони.
140. Флоренция. Понте Веккио.
141. Венеция. Понте ди Риальто.
142. Венеция. Большой канал и понте ди Риальто. Схема.
143. Понте ди Риальто. Вид с набережной.
144. Улица. Архитектурная фантазия конца XVI века (по Ионсону).
145. Палаццо Строцци во Флоренции.
146. Палаццо Массими алле Колонна в Риме.
147. Монтпацир. План Рыночной площади.
148. Монтпацир. Крытые улицы.
149. Сиена. Порта Романа.
150. Венеция. В'ездные ворота Арсенала.
151. Венеция. Площадь перед Арсеналом. План.
152. Пальмира. Улица, оформленная колоннадами.
153. Башни Московского кремля.

К ГЛАВЕ ЧЕТВЕРТОЙ

154. Площадь Санта Тринита во Флоренции. План.
155. Площадь Санта Тринита во Флоренции. Северо-восточная часть.
156. Площадь Санта Тринита во Флоренции. Юго-восточная часть.
157. Рыночная площадь в Нюрнберге. План.
158. «Прекрасный бассейн» на Рыночной площади в Нюрнберге.
159. Флоренция. Ор Сан Микеле.
160. Статуя святого Георгия Донателло.
161. Фонтан на площади Претория в Палермо.
162. Фонтан Треви в Риме.
163. Рыночная площадь в Ротенбурге. План.
164. Фонтан на Рыночной площади в Ротенбурге.
165. Скульптурная группа у входа на площадь Капитолия в Риме.
166. Рим. Часть площади Капитолия со статуей Марка Аврелия.
167. Капитолий. Лестница палаццо Сенаторов.

168. Конная статуя Марка Аврелия.
169. Венеция. Общий вид площади Сан Джованни е Паоло.
170. План площади Сан Джованни е Паоло.
171. Конная статуя кондотьера Коллеони.
172. План площади Санта Мария Новелла во Флоренции.
173. Собор и обелиски на площади Санта Мария Новелла
174. Лоджия ди Сан Паоло во Флоренции.
175. Скульптуры на площади Синьории во Флоренции.
176. Флагштоки на площади св. Марка в Венеции.
177. Звонящие фигуры на Башне с часами в Венеции.
178. Лев святого Марка на колонне Пьяцетты.
179. Площадь Санто в Падуе. План.
180. Площадь Санто в Падуе. Общий вид.
181. Фонтан Нептуна на площади Синьории во Флоренции.
182. Площадь Аннунциаты во Флоренции. Поперечный разрез.
183. Фонтан на площади Аннунциаты.
184. Рим. Ватиканский бельведер.
185. Фонтан перед Старой оперой в Сульмоне.
186. План площади Фарнезе в Риме. Анализ размещения фонтанов.
187. Площадь Фарнезе в Риме. Общий вид.
188. Портал замка Гальон в Школе изящных искусств в Париже.
189. Общий вид двора палаццо Дожей в Венеции.
190. План двора палаццо Дожей.
191. Статуя Давида на площади Синьории во Флоренции.
192. Двор палаццо Бевилаква в Болонье.
193. Проект оформления площади перед палаццо Питти во Флоренции.
194. Палаццо Питти со стороны городского сада.
195. Разрез по двору палаццо Питти.
196. Конная статуя кондотьера Гаттамелаты.
197. Монумент Коллеони. Анализ построения.
198. Деталь фонтана Нептуна на площади Синьории во Флоренции.

К ГЛАВЕ ПЯТОЙ

199. Арль. Амфитеатр.
200. Арль. Средневековый город на территории амфитеатра.
201. Венеция среди островов лагуны. (С гравюры XVII века).
202. Монтпацир. План города.
203. Сиена. Общий вид города.
204. Венеция. Площади и каналы центрального района. План.
205. Венеция. Перспектива центральной части города. (По гравюре Якопо де Барбари).
206. Большой канал в Венеции.
207. Площади и улицы Флоренции. Схематический план.
208. Перуджия. Общий вид города.
209. С.-Петербург в середине XVIII века. План центральной части города.
210. Венеция. Центральный ансамбль.
211. Венеция. Общий вид города. (По Ионсону).
212. Площадь св. Марка в Венеции. Вид из аркады палаццо Реале.
213. Венеция. Набережная Пьяцетты.
214. Собор св. Марка в Венеции.
215. Сиена. Центр города в системе частных центров. Схема.
216. Поперечный разрез по площади Кампо в Сиене. Схема.
217. Площадь Капитолия в Риме. Вид со стороны главного входа.
218. Площадь Капитолия. Анализ построения плана.
219. Продольный разрез по площади Капитолия.
220. Лицевой фасад Капитолия. Анализ построения.
221. Венеция до падения колокольни.
222. Венеция после падения колокольни.
223. Флоренция. Общий вид города.
224. Флоренция. Собор Санта Мария дель Фьоре среди крупнейших зданий города. Схема.
225. Общий вид собора Санта Мария дель Фьоре. (По Ионсону).
226. Сравнительная схема крупнейших куполов мира.
227. Купол флорентинского собора. Фасад-разрез.
228. Ватиканский Рим в средние века. План.
229. Перспектива собора св. Петра в Риме. (Проект).
230. План собора св. Петра по проекту Микельанджело.
231. Современный план Ватиканского Рима.
232. Общий вид Ватиканского Рима.
233. Площадь и собор св. Петра в Риме. Проект колокольни и парадного входа в Ватикан.
234. Тибр у моста св. Ангела.
235. Планы площади св. Петра в Риме. (По проектам Бернини и Рейнальди).
236. Планы площади св. Петра в Риме. (По проектам Бернини и Рейнальди).
237. Планы площади св. Петра в Риме. (По проектам Бернини и Рейнальди).
238. Планы площади св. Петра в Риме. (По проектам Бернини и Рейнальди).
239. Площадь и собор св. Петра в Риме. Современный план.
240. Площадь св. Петра в Риме. (По гравюре Пиранези).
241. Площадь св. Петра. Вид сверху.
242. Площадь и собор св. Петра. Анализ построения.
243. Колоннады на площади св. Петра. Схема.
244. Колоннады на площади св. Петра и Ватикан.
245. Фасад собора св. Петра. Анализ построения.
246. Продольный разрез по площади и собору св. Петра.
247. Фонтан на площади св. Петра.
248. Страсбургский собор.
249. Башни Венеции. Схема.
250. Венеция. Церкви иль Реденторе и Санта Мария делла Салюте.
251. Венеция. Башни по каналу св. Марка.
252. Венеция. Лицевой фасад церкви Санта Мария де Мираколи.
253. Алтарная часть церкви Санта Мария де Мираколи.
254. Сиена. Схема конечных узлов города.
255. Сиена. Детали конечных узлов города.
256. Москва. Кремль и Китай-город. Схема.
257. Мантуя. Замок герцога Гонзаго.
258. Ассизи. План города.
259. Общий вид Афинского Акрополя. (Реконструкция).
260. Сан Джиминьяно. Общий вид города.

БИБЛИОГРАФИЯ

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

I. ЭКОНОМИКА ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Спб. 1904.

Бюхер К. Возникновение народного хозяйства. Спб. 1923.

Дживелегов А. Очерки итальянского Возрождения. Москва 1929.

Маркс К. Капитал, т. I, глава „Так называемое первоначальное накопление". Партийное издательство. Москва 1932.

„ К критике политической экономии. Введение. ИМЭ — Госиздат. 1930.

Энгельс Ф. Диалектика природы. ИМЭ — Госиздат. 1931.

II. ДОКУМЕНТЫ СОВРЕМЕННИКОВ

Alberti Leon Battista. De re aedificatoria, Firenze 1485.

„ De pictura. Basel 1540.

Joannis Jonssonis. Theatrum celebriorum urbium Italiae. Amsterdam 1657.

Palladio Andrea. I quattro libri dell architettura. Venezia 1578.

Scamozzi V. Idea dell Architettura Universale. Venezia 1615.

Serlio S. Dell Architettura. Venezia 1559—1567.

Vasari G. Le Vite de'più eccelenti Pittori Scultori ed Architetti. Leipzig 1861. Русский перевод изд. „Академия". М.-Л. 1933.

III. ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

Durm Josef. Die Baustile. Die Baukunst der Renaissance. in Italien. 5 Band. Stuttgart 1903.

Fletcher. A history of Architecture. London 1905.

Müntz Eugène. Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris 1889.

Wölfflin H. Die klassische Kunst. München 1904.

„ Ренессанс и Барокко. Спб. 1913.

„ Основные понятия истории искусств. изд. „Академия". Москва 1930.

Верман К. История искусств. II—III тт. Спб. 1913.

IV. АРХИТЕКТУРА И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО

Angeli Diego. Roma (Italia Artistica), 1—2 parte. Bergamo 1912.

Bargagli Petrucci. Pienza. Montalcino e la val d'Orcia sen. Bergamo 1911.

Biadego Giuseppe. Verona (Italia Artistica). Bergame 1909.

Biagi Guido. La Renaissance en Italie. Paris 1913.

Biermann G. Verona (Berühmte Kunststädten). Leipzig 1904.

Bodo Ebhardt. Die Burgen Italien. Berlin 1909.

Boegner T. Rothenburg München 1912.

Brinckmann A. E. Stadtbaukunst vom Mittelalter. Wildpark. Potsdam 1925.

„ Platz und Monument als Künstlerisches Formproblem. Berlin 1923.

Brinton Selwyn. Mantua (Berühmte Kunststädten). Leipzig 1907.
Bühlmann J. Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. Stuttgart 1904.
Burckhardt Jacob. Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1878.
Carradini Enrico. Prato e sus dintorni. Bergamo 1905.
Choli. Have Roma. Rome 1909.
Dumont Martin. Details d'architecture de la Basilique de St. Pierre. Paris 1758.
Durand J. N. L. Recueil et parallèle des èdifices de tout genre, anciens et modernes. Paris 1801—1802.
Franke P. Die Renaissancearchitektur in Italien. Leipzig 1912.
Frizzoni G. Arte Italiana del Rinascimento. Milan 1891.
Philippi Adolf. Die Kunst der Renaissance in Italien. Leipzig 1897.
Geymüller Heinrich von. Die Architektur der Renaissance in Toscana. München 1885—1904.
Gigognara Leopoldo. Le Fabbriche e i Monumenti cospicui di Venezia. II v. Venezia 1842.
Giovannoni Gustavo. Vecchia città ed edilizia nuova. I vol. Torino 1931.
Goetz Walter. Assisi. Leipzig 1909.
Guerra. II Vaticano II. Roma 1829.
Hoepfner K. A. Grundbegriffe des Städtebaues. Berlin 1928.
Hoffmann Julius. Baukunst und dekorative Skulptu der Renaissance in Deutschland. Stuttgart 1909.
Jasef D. Geschichte der Architektur Italiens. Leipzig 1907.
L'Italia Monumentale. Le Chiese di Roma. Milano 1913.
Lampugnani Guides. Venise et la lagune. Milan 1911.
Leris G. de. L'Italie du Nord. Paris 1889.
Letarouilly P. Edifices de Rome moderne. Liége 1853.
„ Le Vatican et la Basilique de St. Pierre de Rome Paris 1882.
Mazois F. Les ruines de Pompei. Paris 1829.
Molmenti Pompeo. La Storia di Venezia nella vita Privata. I, II, III parte. Bergamo 1912.
Montigni. Architetture Toscane. Paris 1815.
Moschetti Andrea. Padowa (Italia Artistica). Bergamo 1912.
Overbeck Johannes. Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken. Leipzig 1884.
Paoletti Pietro di Osvaldo. L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia. Venezia 1893.
Pantini Romualdo. San Gimignano (Italia Artistica). Bergamo 1908.
Patzak B. Palast und Villa in Toscana. Leipzig 1912.
Pauli Gustav. Venedig (Berühmte Kunststädten). Leipzig 1898.
Pettina Giuseppe. Vicenza (Italia Artistica). Bergamo 1902.
Peyer Fr. Die Renaissance Architektur Italiens. Leipzig 1870.
Piranesi G. Vues de Rome. Место и год издания не указаны.
Raemmel Otto. Spamer's Illustrierte Weltgeschichte. 5 Band. Leipzig 1902.
Raschdorff J. C. Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana. Berlin 1888.
Rohault de Fleury. La Toscane du Moyen Age. Paris 1873.
Ross Janet. Florentine palaces. London 1905.
Runge L. Beiträge zur Kenntniss der Backstein Architektur Italiens. Berlin 1852.
Rusconi Art. Jahn. Siena (Italia Artistica). Bergamo 1907.
Schubring. Pisa (Berühmte Kunststädten). Leipzig 1902.
Schütz Alexander. Die Renaissance in Italien. I—IV. Hamburg 1886—1888.
Selva Giannantonio. Spiegazione delle due Tavole Rappresentanti. Место и год издания не указаны.
Sitte K. Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Wien 1922. Русский перевод изд. Управления московского губернского инженера. Москва 1925.
Strack Heinrich. Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin 1889.
Tode Henry. Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1904.
Unwinn Raymond. Gründlagen des Städtebaues. Berlin 1922.
Venturi. Storia dell'arte Italiana. IV—V. Roma 1890.
Volkmann. Padua (Berühmte Kunststädten). Leipzig 1904.
Weber Ludwig. Bologna (Berühmte Kunststädten) Leipzig 1902.
Wey Francis. Rome. Paris 1873.
Yriarte Charles. Venise. Paris 1873.

V. СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

Baedecker K. L'Italie Centrale. Leipzig 1897.
„ L'Italie des Alpes à Napoli. Leipzig—Paris 1909
„ L'Italie Septentrionale. Leipzig—Paris 1908.
Burckhardt Jacob. Der Cicerone. Leipzig 1893.
Enciclopedia Italiana. Издание 1931—1934 гг.

9568

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ — 5

ВВЕДЕНИЕ — 7

ГЛАВА ПЕРВАЯ. Исторический очерк — 11

ГЛАВА ВТОРАЯ. Площадь — 25

Типы площадей — 26
Торгово-общественные площади — 37
Общественные площади — 47
Декоративные площади — 57
Выводы — 74

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Улица — 105

Типы улиц — 106
О замкнутости — 109
Протяженность улицы, членения по глубине, поперечный разрез — 114
Выводы — 122

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. Скульптура — 129

Основные этапы развития скульптуры — 130
Скульптура и график движения — 136
Основные композиционные типы скульптуры — 140
Место скульптуры на площади — 145
Пластическая форма и архитектурный фон — 156
Выводы — 161

ГЛАВА ПЯТАЯ. Город — 169

Ренеция, Флоренция, Сиена, Рим — 174
Об архитектурном единстве планировочной структуры города — 179
Архитектурные центры — 184
Вспомогательные элементы в городской системе — 198
Выводы — 207

ПРИЛОЖЕНИЯ:

Аннотация (французский текст) — 217
Хронологический указатель памятников архитектуры — 219
Перечень иллюстраций — 226
Библиография — 229

Ответств. редактор И. Л. МАЦА
Техн. редактор на производстве
М. А. КАЦЕНЕЛЕНБОГЕН
Корректор Д. А. ШТЕЙНБОК

Сдано в производство 9/IX-34 г.
Подп. к печати 15—30/XII-34 г.
Отпечатано 11/II-35 г.
Бумага меловая 62×94 1/8 д. л.
Об'ем 14 1/2 бум. листов, 29 печ. листов. Тираж 6 000. Заказ № 790. Главлит № В-95267.
Отпечатано в 13-й типо-цинкографии Мособлполиграфа, Москва, Петровка, д. 17.

№ 28
ЛЕНИНГРАД
МАГАЗИН
№ 61
Р 50 к.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
30	8 сверху (левая колонка)	То значение, которое имела религия в середине века...	То значение, которое имела религия в средние века...
38	Подпись под рисунком 20 (в некоторых экземплярах книги)	Средневековый план площади св. Марка	Современный план площади св. Марка
38	Подпись под рисунком 21 (в некоторых экземплярах книги)	План площади св. Марка после реконструкции	План площади св. Марка до реконструкции. А—собор, Б—Дворец дожей, В—колокольня
112	13 сверху (левая колонка)	...в архитектуре Барокко и в структуре...	...в архитектуре Барокко и в архитектуре...
153	Подпись под рисунком 181	Бартоломео Амманати, 1875 г.	Бартоломео Амманати, 1575 г.